



PB-PP
BELGIE(N) - BELGIQUE

MAART 2016
JG 23. NR 1

FORUM+

VOOR ONDERZOEK EN KUNSTEN | FOR RESEARCH AND ARTS

FORUM+

voor Onderzoek en Kunsten
for Research and Arts

3 EDITORIAAL

Matthias Heyman

5 VERBEELDINGEN VAN DE WERKELIJKHEID. VERLEDEN, HEDEN EN TOEKOMST IN EEN THEATRAAL KADER

Nele Wynants

13 GATEN IN DE GESCHIEDENIS. ANSELM KIEFER IN ANTWERPEN

Johan Pas

19 IN DE MARGE VAN HET ERFGOEDBELEID. HET MUZIEKERFgoed IN DE BIBLIOTHEEK VAN HET KONINKLIJK CONSERVATORIUM ANTWERPEN

Hannah Aelvoet

27 ALBERT HUYBRECHTS DISCOVERY

Andrew Wise

34 EX LIBRIS

Theaterdecors van Giuseppe Galli Bibiena: op het snijvlak van scenografie en architectuur
Jan Dewilde

36 RECENSIES

J'attendrai

Histoire du jazz en Belgique van Marc Danval
Matthias Heyman

Kunstonderzoek onderzocht

Onderzoek in de kunsten van Bert Willems en Karen Wuytens
Pascal Gielen

Nadenken over belastinggeld voor kunst
Wat met kunst en geld? van Martinus Buekers, Rudi Laermans en Bart Van Looy
Lode Goukens

Kunst en machtspolitiek

Kunst en politiek van Joes Segal
Klaas Tindemans

FORUM+ voor Onderzoek en Kunsten,
uitgegeven door het Koninklijk Conservatorium
Antwerpen en de Koninklijke Academie voor
Schone Kunsten Antwerpen, Artesis Plantijn
Hogeschool. issn 0779-7397

Contacteer de redactie:
Koninklijk Conservatorium Antwerpen
(Artesis Plantijn Hogeschool)
Desguinlei 25 | 2018 Antwerpen | België
0032 (0)3 244 18 29
forum.kca@ap.be | adelheid.ceulemans@ap.be
issuu.com/koninklijkconservatoriumantwerpen

Redactie
Adelheid Ceulemans, Timothy De Paepe,
Jan Dewilde, Pascal Gielen, Matthias Heyman,
Esther Severi, Barbara Voets, Kevin Voets, Nele
Wynants

Hoofdredactie
Adelheid Ceulemans

Eindredactie
Jan Dewilde, Magali Van Bulck

Vormgeving
Barbara Voets

Coverbeeld
Frederik Beyens

FORUM+ thuis ontvangen of adverteren?
Neem contact via forum.kca@ap.be

Drukwerk
Drukkerij De Bie
Het overnemen van artikels en illustraties
is slechts toegelaten mits uitdrukkelijke
toestemming van de uitgever.

Onderzoek à l'improviste

Beste lezer,

Het is bij een eerste lezing misschien niet opgevallen, maar als u de drie voorbije nummers van *FORUM*⁺ er nog eens op naslaat, zal u merken dat er tot op heden geen aandacht is besteed aan jazz, toch een van de afstudeerrichtingen aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen, de hoofduitgever van *FORUM*⁺. Toeval? Wellicht niet. Hoewel kritische (zelf)reflectie, een van de basisbeginselen van elk academisch, artistiek of andersoortig onderzoek, inherent lijkt aan een genre dat improvisatie en de nexus traditie-innovatie zo centraal stelt, moeten we vaststellen dat jazzonderzoek in Vlaanderen, en bij uitbreiding België, momenteel nog niet echt bloeit. Een stand van zaken is snel gemaakt. Ondergetekende is vooralsnog de enige Belgische doctoraal onderzoeker die exclusief focust op jazz, en ook andere jazzgerelateerde projecten zijn op één hand te tellen: in het verleden was er een studie naar de eigenheid van Belgische jazz in het interbellum, er is een recent afgerond onderzoek (door alumni van het Antwerpse conservatorium) rond de rol van elektronica bij improvisatie, en nog maar enkele maanden geleden is een project rond de Antwerpse jazzsaxofonist Jack Sels (1922-1970) van start gegaan. Ere wie ere toekomt: in al deze projecten speelt het conservatorium van Antwerpen een voortrekkersrol. Ook aan de Universiteit Gent, en dan vooral binnen de vakgroep Geschiedenis, wordt eens om de zoveel jaar een masterthesis over jazz geschreven. Dus alles in acht genomen hebben we niet te klagen, toch?

En toch. De meerderheid van het bovenvermelde onderzoek is eerder historisch georiënteerd, inclusief het mijne (ik pleit schuldig!). Daar is op zich niets mis mee, ware het niet dat dit zelden de corebusiness van de doorsnee jazzmusicus is. Waar blijft het artistiek onderzoek? Wanneer worden er studies geproduceerd door én voor uitvoerders? Als je merkt dat in populistische recensies de term 'academisch' steeds negatief wordt gebruikt, als ware dit soort jazz te afgelikt, te weinig doorleefd, kortom niet 'authentiek', dan is het weinig verwonderlijk dat er een zekere schroom, misschien zelfs tegenzin heerst om zich als uitvoerder in de 'exotische' wereld van academia te storten. Het buitenland bewijst dat het anders kan, en dan hoeven we echt niet de oceaan over te steken. Twee van Europa's belangrijkste onderzoekscentra over jazz bevinden zich in Graz (Oostenrijk) en Birmingham (Verenigd Koninkrijk). Aan deze universiteiten, die nauw samenwerken met de plaatselijke conservatoria, valt op dat het leeuwendeel van de jazzonderzoekers tevens actief is als muzikant, niet louter in het kader van hun (vaak praktijkgericht) onderzoek, maar als integraal deel van hun carrière. Als dat niet overtuigt, wat dan te denken van namen zoals hoornist-componist Gunther Schuller (1925-2015), trombonist George Lewis (1952), en pianist Vijay Iyer (1971)? Allemaal toppers die er naast hun b(l)oeiende artistieke carrière een parcours als onderzoeker op nahouden (of nahielden, in Schullers geval).

Het een sluit het ander dus echt niet uit. Sterker nog, een onderzoek kan, neen, móet net versterkend werken voor de eigen (en idealiter ook andermans) uitvoeringspraktijk. Daarom dit warme pleidooi voor meer onderzoek naar, over, met, in jazz, en dit vanuit alle mogelijke perspectieven: historisch, cultureel, analytisch, maar dus ook artistiek en praktijkgericht. Het is tijd. Tijd om de gedateerde perceptie van onderzoek (saai, irrelevant, stoffig, nodeloos complex en ga zo maar door) die bij sommigen nog hardnekkig leeft te doorprikken. Tijd om in te zien dat onderzoek inspirerend is voor de praktijk in plaats van remmend. Tijd om te beseffen dat artistiek onderzoek bedrijven niet al schrijvend hoeft, maar ook al schetsend, al spelend, al zingend, en... al improviserend. Inderdaad, onderzoek à l'improviste.

Het voorliggende nummer van *FORUM*⁺, dat de tweede jaargang inluidt, is het eerste in een reeks dat een bijdrage over jazz zal bevatten, meer bepaald een recensie van een recent verschenen geschiedenis van de jazz in België. Andere recensies hebben eveneens een breed onderwerp. Zo bespreekt Pascal Gielen het eerste Nederlandstalige boek over onderzoek in de kunsten, terwijl Klaas Tindemans en Lode Goukens een blik werpen op publicaties die de relatie blootleggen tussen respectievelijk (beeldende) kunst en politiek, en kunst en (subsidie)geld.

Onder meer dankzij de Ex librisrubriek in *FORUM*⁺, die deze keer historische decorontwerpen behandelt, is het intussen geen geheim meer dat de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek een onschatbare bron is voor cultureel onderzoek. Hannah Aelvoet wijdt een artikel aan deze veelzijdige (erfgoed)bibliotheek, nog steeds uniek in haar soort in Vlaanderen. Ter gelegenheid van de *Albert Huybrechts Discovery* op 16 april in deSingel, publiceert Andrew Wise twee hoofdstukken uit de memoires van Albert Huybrechts' broer (in Engelse vertaling). Nele Wynants maakt ons wegwijs in het hedendaagse, Vlaamse documentairetheater. Tot slot brengt Johan Pas kritisch verslag uit over de uitreiking van een eredoctoraat door de Universiteit Antwerpen aan de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer.

Ik wens u namens de hele redactie veel lees- én kijkplezier toe.

Matthias Heyman (Universiteit Antwerpen), redacteur *FORUM*⁺
matthias.heyman@uantwerpen.be



In de Gentse tuinwijk Malem toonde Elly Van Eeghem *Siedlung* (2014), een audiovisuele performance over de Berlijnse Hoefijzerwoonwijk ontwikkeld door architect en stedenbouwkundige Bruno Taut.
© Matthias Boudry

✚ Nele Wynants is postdoctoraal onderzoeker aan de Université libre de Bruxelles (Arts du spectacle) en de Universiteit Antwerpen (Visual Poetics). Ze werkte als dramaturge en scenografe en was betrokken bij het werk van CREW, een multidisciplinair gezelschap van kunstenaars en wetenschappers. Ze is redacteur van het tijdschrift *FORUM+* en publiceert over de kruisbestuivingen tussen theater en wetenschap vroeger en nu, en kunstenaars die werken op de grens van theater, film en mediakunst. ✚

nele.wynants@uantwerpen.be

Verbeeldingen van de werkelijkheid. Verleden, heden en toekomst in een theatraal kader

Nele Wynants

Université libre de Bruxelles & Universiteit Antwerpen

De artistieke projecten van Thomas Bellinck, Elly Van Eeghem en Chokri en Zouzou Ben Chikha hebben met elkaar gemeen dat ze telkens vertrekken van reëel, historisch bronnenmateriaal. Toch is het resultaat geen documentair theater in de enge zin van het woord. De historische bronnen worden in een fictief kader gezet en uitgelicht.

Dit artikel bespreekt een aantal projecten van deze Vlaamse jonge theatermakers en onderzoekt hoe ze zich verhouden tot een historische, sociale of politieke werkelijkheid. Door plaats te nemen middenin die realiteit en ermee in dialoog te gaan, vertroebelen deze makers moedwillig de grenzen tussen fictie en realiteit. Zij streven geen objectieve waarheid na, noch een historisch correcte representatie van het verleden. Wel zetten ze aan tot andere verbeeldingen van de realiteit waarbinnen ze plaatsnemen. Ze trachten met hun ingreep een maatschappelijk verschil te maken en na te denken over modellen voor de toekomst.

The artistic projects of Thomas Bellinck, Elly Van Eeghem and Chokri and Zouzou Ben Chikha share the characteristic that they depart from real historical sources. However, the result is no documentary theatre in its strict sense. The historical sources are put in a fictional context and are later analysed. This article discusses several projects of these young, Flemish theatre makers and studies how they relate to a historical, social or political reality. By putting themselves in the centre of this reality and by engaging with it, these makers intentionally blur the lines between fiction and reality. They do not pursue an objective truth, nor a historically correct representation of the past, though they encourage other imaginations of the reality in which they take place. With their intervention, they try to make a social difference and reflect on models for the future.

FICTIEF MUSEUM

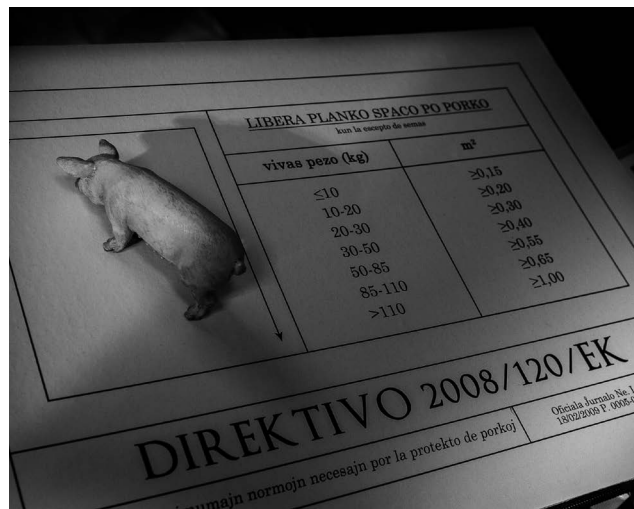
'Vandaag de fantastische expo bezocht van Thomas Bellinck - een aanrader !!' twitterde Guy Verhofstadt op 29 mei 2013. Met zijn lofbetuigingen verzekerde de voormalige Belgische premier en Europees fractieleider het project van de jonge theatermaker van ruime media-aandacht. Bellincks tentoonstelling *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* plaatst de bezoeker meer dan een halve eeuw vooruit in de toekomst, om vanuit het perspectief van het jaar 2063 terug te kijken naar het begin van de eenentwintigste eeuw. In opeenvolgende etappes schetst de tentoonstelling de opgang, het hoogtepunt en het verval van de Europese Unie en biedt zo een ontwrichtende terugblik op het Europa van vandaag. De expositie was opgebouwd in een leegstaand pand in de Brusselse Europawijk, op een boogscheut van het Leopoldpark waar in 2016 het 'echte' House of European History de deuren zal openen – een grootschalig museum rond de geschiedenis van de Europese Unie. Bellinck maakte alvast zijn eigenzinnige versie van de denkoefening. Wie de tentoonstelling bezocht, zal nooit meer hetzelfde beeld van Europa hebben.

Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo ('Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap') is een bureaucratisch labrynt. De vorm herinnert aan een verouderd Oost-Europees herdenkingsmuseum. Op zijn eentje dwaalt de bezoeker langsheen gedateerde vitrines met stoffige poppen, oude landkaarten, maquettes en gadgets zoals een



Thomas Bellinck tijdens de voorbereiding van zijn tentoonstelling *Domo de Europa Historio en Ekzilo* (2013).

© Danny Willems



Richtlijnen in esperanto met de vaststelling van minimumnormen voor de bescherming van varkens. *Domo de Europa Historio en Ekzilo* (2013).

© Danny Willems

vergeeld charter van de Nobelprijs voor de Vrede en ingekaderde richtlijnen over de minimumlengte van bananen, tomaten en preistengels. In Esperanto, Engels, Frans en Nederlands kan de bezoeker lezen hoe de EU-periode van 'Lange vrede' gedomineerd werd door corruptie, de commerciële lobby en eigenbelang. In weerwil van de verwoede pogingen van de Europese politici om de Unie bij elkaar te houden via handelsakkoorden, wetgevingen en richtlijnen – die dan in dertig verschillende talen vertaald dienden te worden – kwamen er scheuren in de Unie die in Bellincks 'museum van de toekomst' uiteindelijk ergens in de jaren 2060 barst. Het museum is opgezet door de 'Vrienden van een Herverenigd Europa' ter herdenking van dit utopisch Europees project.

De 'internationale expo over het leven in de voormalige Europese unie' stond sindsdien nog in Rotterdam tijdens het Internationaal Filmfestival (2014), in Wenen in het kader van de Wiener Festwochen (2014) en zal in 2016 nog te zien zijn in Athene en Wiesbaden. Bellincks museum kreeg veel weerklank in de Vlaamse en internationale pers. 'Een intelligent pleidooi tegen het opkomende nationalisme en de eurosceptis zonder in europapropaganda te vallen' schreef *de Volkskrant*.¹ '[A] clever attempt to document the EU's current woes by constructing a fake museum of the future to examine what went wrong' opinieerde *The Guardian*.² In weerwil van de uitgesproken kritiek op het huidige Europese project, spreekt uit de expositie een sterke urgentie om het te verdedigen. Bellinck laat in zijn tentoonstelling zien hoe Europa vandaag in transitie is door de ontstaansgeschiedenis te tonen. Hij begint in het verleden, belandt in het heden en eindigt met een niet ondenkbaar toekomstscenario. Op die manier demonstreert de theaterregisseur wat er zou kunnen gebeuren als we vandaag niet voor Europa vechten. Tegelijkertijd biedt hij een kritische reflectie over de onmenselijkheid van het huidige Europese migratiebeleid, om maar iets te noemen. Hij herinnert ons aan de oude idealen, maar laat ook zien hoe die idealen zijn uitgegroeid tot groteske realiteiten, soms met verwoestende gevolgen, zoals bijvoorbeeld ons Europees consumptiegedrag. De tentoonstelling is dus geen onversneden propaganda. Bellinck toont op een intelligente manier hoe Europa zich momenteel op een keerpunt bevindt. Het is aan de bezoeker om zelf een aantal conclusies te trekken. Willen we vechten voor een eengemaakt Europa of laten we het failliet gaan? Bellinck legt de vraag op het bord van de toeschouwer.

Met deze tentoonstelling is Bellinck niet aan zijn proefstuk toe. In 2009 studeerde hij af als theatermaker en richtte met Jeroen Van der Ven het gezelschap Steigeisen op. Intussen werkt hij onder de vleugels van de Brusselse KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg). De theatermaker vertrekt altijd van reële bronnenmateriaal. Historische bronnen worden in een fictief kader gezet en uitgelicht. Zo nam de voorstelling *Lethal inc.* (2011) de geschiedenis van executiemethodes als uitgangspunt. Voor de theaterproductie *Memento Park* (2015) hield hij de herdenkingsindustrie rond de Eerste Wereldoorlog tegen het licht. In al zijn projecten tracht hij bloot te leggen hoe het verleden in het heden haakt en welke mechanismen daarbij spelen. De inhoud bepaalt daarbij de vorm: theater, film of tentoonstelling. Voor *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* koos hij een fictief museum als theatraal kader. Het biedt de bezoeker een futuristische kijk op een realiteit vandaag.

We kunnen het werk van Bellinck kaderen in een bredere tendens van jonge theatermakers die expliciet de dialoog opzoeken tussen realiteit en fictie. Ook Elly Van Eeghem en Chokri en Zouzou Ben Chikha gaan met hun projecten een uitgesproken relatie aan met een historische, sociale en politieke werkelijkheid.³ Niet zelden verlaten ze daarbij het theater om hun werkplek te bouwen in de publieke ruimte of in een andere sociale context. Elly Van Eeghem is bijvoorbeeld gefascineerd door stadsontwikkeling. Ze trekt parallellen tussen stadswijken in Parijs, Berlijn en Montreal enerzijds en wijken uit haar eigen geboortestad Gent anderzijds. Samen met buurtbewoners en architecten neemt ze bestaande stedenbouwkundige plannen en ontwerpen onder de loep,

+ De straat is altijd al een geliefd actieterrein en onderwerp geweest van kunstenaars. Guy Debord en zijn Situationistische Internationale beoogden in de jaren 60 al niet minder dan het poëtisch maken van de wereld met hun *dérives*: dwaaltochten door Parijs langs braakliggende terreinen, buitenwijken en kroegen. +

en werkt ze aan alternatieve woonmodellen voor de toekomst. Chokri en Zouzou Ben Chikha namen de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 als uitgangspunt. Meer dan 150 Senegalezen en Filipijnen werden er gedurende zes maanden tentoongesteld in nagebouwde Afrikaanse dorpen waarin ze authentieke taferelen moesten naspelen voor een geamuseerd blank publiek. Exact honderd jaar na de feiten richtten de theatermakers een Waarheidscommissie op in het oude gerechtsgebouw in Gent om er de impact van dit koloniaal verleden op het heden aan te klagen.

In wat volgt zal ik dieper ingaan op deze projecten en bespreek ik meer bepaald de manier waarop de makers in hun werk de verhouding tussen fictie en realiteit onder spanning zetten. Want in weerwil van de enorme diversiteit aan projecten hebben ze toch enkele raakvlakken. Ze nemen alle afstand van het geijkte theaterformat. In plaats daarvan ontwikkelen Thomas Bellinck, Elly Van Eeghem en Chokri en

Zouzou Ben Chikha theatrale vormen die ze ontleen aan de sociale context waarbinnen ze plaatsnemen: het model van het museum, het model van het stedelijk ontwikkelingsproject, het model van de rechtbank. Doordat die historische, sociale en politieke werkelijkheid als oorspronkelijk bronnenmateriaal aan de basis van deze projecten ligt, tonen ze een uitgesproken documentair karakter. Toch is dit geen documentair theater in de strikte zin van het woord. De makers waarvan sprake vertalen de gebruikte archiefbronnen, mondelinge getuigenissen of historische plannen naar een artistiek universum. Ze zetten hun historische bronnen in een fictioneel kader en vertroebelen zo moedwillig de grenzen tussen fictie en werkelijkheid.⁴ Die vertaalslag heeft een uitgesproken kritisch potentieel, maar streeft geen objectieve waarheid na, noch een historisch correcte representatie van het verleden. Wel zetten de makers aan tot andere verbeeldingen van de realiteit waarbinnen ze plaatsnemen.

STAD VAN DE TOEKOMST

'Can an artistic intervention translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginary landscape of a place?'⁵ Deze vraag van Francis Alÿs, de Belgische kunstenaar die al meerdere decennia in Mexico leeft en werkt, formuleert treffend het zoekend engagement van de hoger vermelde lichting jonge kunstenaars. Net als Alÿs kiezen zij de stad – en bij uitbreiding de publieke ruimte – als hun werkplaats om te onderzoeken op welke manier zij hun maatschappelijk engagement een artistieke vertaling kunnen geven. Deze kunstenaars bouwen – soms letterlijk – een forum, een ruimte waarbinnen ze in interactie met de omgeving begrippen als stedelijkheid, publieke ruimte, actie en activisme kunnen bevragen, in de praktijk brengen en documenteren. Het is opvallend dat zij allen op zoek gaan naar vormen waarmee ze zich vanuit een artistieke praktijk maatschappelijk kunnen verankeren. Deze zoektocht vertrekt vanuit de vraag op welke manier ze kunnen nadenken over de wereld waarin ze willen leven. Het werken in de publieke ruimte is in die optiek een logische keuze. Niet zozeer omdat deze jonge makers willen ontsnappen aan de institutionele grenzen van de gevestigde instituten, zoals de avant-gardekunstenaars van de jaren 20 en 60. De huidige generatie kunstenaars maakt handig gebruik van de omkadering die ze op productioneel en inhoudelijk vlak aangeboden krijgt. Meestal worden de kunstenaars goed begeleid bij de interventie in de aangrenzende, vaak semi-publieke ruimtes en niet zelden ontwikkelen de grote, gesubsidieerde cultuurhuizen mee het maatschappijkritisch kader.

Zo organiseerden Kunstencentrum Vooruit en Campo in Gent in maart 2015 *(IM)POSSIBLE FUTURES*, een festival waarin de rol van verbeelding centraal stond in het nadenken over alternatieve toekomstmodellen. Het festival bood een brede waaier aan interventies: van theater, muziek en dans tot creatieve workshops en discussiegroepen waarin kunstenaars, wetenschappers en publiek met elkaar in dialoog gingen. Het festival presenteerde zichzelf als een grootschalige poging om de rol van kunst en reflectie in de samenleving van de toekomst te herdefiniëren. In dat kader ging ook het nieuwe project van Elly Van Eeghem van start. Van Eeghem is een van de vijf zogenoemde Stadsresidenten die sinds augustus 2012 ondersteund worden door Kunstencentrum Vooruit. Het betreft een groep jonge kunstenaars die de publieke ruimte als hun werkplaats beschouwen. Door de verschillende artistieke parcoursen van deze Stadsresidenten met elkaar in dialoog te brengen, ambieert de Vooruit de ontwikkeling van een gezamenlijk discours rond kunst in de publieke ruimte en samenleving.

In haar langlopend project *(DIS)PLACED INTERVENTIONS* onderzoekt Van Eeghem de verbeelding van stadsontwikkeling en haar consequenties. Ze focust op plekken in binnen- en buitenland die een ingrijpende fysieke of sociale verandering doormaken en vertaalt haar inzichten in nieuwe urbane en sociale modellen. Van Eeghem legt zich meer bepaald toe op de problemen die gepaard gaan met stadsontwikkeling. Ze verdiept zich in de geschiedenis en praat met bewoners. Met al die verschillende bronnen maakt de jonge kunstenares een voorstelling waarin ze steeds een verband met het heden legt (*Cinema Forum*, 2013; *Siedlung*, 2014). Momenteel werkt Van Eeghem in de Gentse tuinwijk Malem. Samen met een groep bewoners ontwikkelt ze alternatieve woonvormen voor de wijk die bedreigd wordt door opstijgend water. Zo mengt Van Eeghem een reële bedreiging voor het eiland (vocht) met een fictief worstcasescenario (binnen afzienbare tijd zal het eiland overstromen). De bewoners kiezen er grootmoedig voor hun wijk onder te laten lopen om de Gentse binnenstad te redden. Samen met een team architecten bundelen ze de krachten in een Laboratorium voor de Ontwikkeling van het nieuwe Wonen (LOW).⁶ Daarin werken de buurtbewoners aan nieuwe woonmodellen voor de stad van morgen. De bewoners treden op als bouwheer en gaan op zoek naar potentiële investeerders voor de ontwikkeling van prototypes en de uitvoering van een eerste kijkmodel. Op afspraak konden geïnteresseerden tijdens *(IM)POSSIBLE FUTURES* afreizen naar Malem voor een rondleiding in hun werkruimte. *Plan Malem (Topografie van de eilandstaat)* (2015) liet de bezoekers kennismaken met de verschillende innovatieve woonmodellen op maat van de toekomstige stad. Desgewenst konden geïnteresseerden het project financieel steunen en als aandeelhouder hun eigen toekomst veiligstellen.

KUNST IN DE WIJK

Ook de KVS ontwikkelde de laatste decennia velerlei projecten buiten de eigen theaternuren. Het Brusselse stadstheater zocht daarbij bewust de dialoog op met de maatschappelijke realiteit van de multiculturele stad. Op die manier wilde men de kennis over die snel veranderende stad, die centraal stond in de eigen artistieke werking, verscherpen. Dat contact met de nabije Brusselse werkelijkheid ontstond heel expliciet in het kader van *Tok Toc Knock* (seizoen 2012-2013), een grootschalig project waarbinnen ook Thomas Bellincks *Domo de Eūropa Historio* en *Ekzilo* tot stand kwam. Met een ploeg kunstenaars trok de KVS de stad in om haar te gebruiken als artistieke werkplek. Met Willy Thomas als drijvende kracht koos de ploeg voor drie verschillende wijken waar eens een utopie leefde, of nog steeds leeft, en waar die utopische beelden een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van het stedelijk weefsel.⁷ Naast de Leopoldswijk of de Europese wijk waar onder meer Bellinck de verhouding tot het Europese project onderzocht, hield *Tok Toc Knock* ook halt in de modernistische modelwijk van architect Renaat Braem (waar de architecturale utopie vandaag botst op de problemen van sociale huisvesting) en Sint-Joost, de armste en meest multiculturele gemeente van het land. Het project werd een avontuurlijk onderzoek naar wat het betekent om als kunstenaar lokaal en fijnmazig te werken in de stedelijke ruimte, inspiratie te halen uit een specifieke plek en er de confrontatie aan te gaan met een ander publiek. De resultaten van dit langlopend onderzoek naar de stad werden tijdens drie festivalmomenten gepresenteerd in de respectieve wijken.

Het werken op straat, in de stad of met de buurt is sterk verwant met de maatschappelijk georiënteerde aanpak van sociaal-artistieke projecten. Toch herkennen de betrokken kunstenaars en collectieven zich meestal niet in die koepelterm. De noemer 'sociaal-artistiek' is dan ook verre van neutraal en erg lastig te definiëren. De term werd geïntroduceerd door de voormalige Vlaamse cultuurminister Bert Anciaux die tijdens zijn legislatuur (van 2004 tot 2009) ruimte en geld vrijmaakte voor de gestage professionalisering en uitbreiding van het sociaal-artistieke landschap. Anciaux beschouwde kunst en artistieke processen als uitstekende gangmakers voor maatschappelijke integratie van cultureel en sociaal achtergestelde groepen. Daarom introduceerde hij in het Kunstendecreet een aparte categorie voor projecten met een duidelijke sociale, artistieke én maatschappelijke finaliteit, waarin voldoende aandacht was voor samenwerking en voor de actieve participatie van de beoogde doelgroep. Anciauxs beleid betekende tevens het begin van een nooit eindigend debat rond de spanning tussen 'sociaal' en 'artistiek'. Meer bepaald is de positie van de sociaal-artistieke kunstenaar erg ambigu. De term suggereert dat de kunstenaar een deel van zijn/haar artistieke autonomie afstaat in het belang van de gemeenschap, het sociaal of maatschappelijk doel. De sociaal-artistieke kunstenaar krijgt in plaats daarvan de rol van een bemiddelaar, een verzamelaar, een vertaler-tolk die met een artistieke injectie bijvoorbeeld een achtergestelde buurt helpt opwaarderen of een stem geeft aan een minderheidsgroep. Tenminste, dat is de rol waarin de subsidiërende overheid de kunstenaar graag ziet: als sociaal werker. De vaststelling van socioloog Pascal Gielen is in dat licht ontluisterend:

Het valt op dat (de meer maatschappijbevestigende) community arts net sterker de kop opsteken in landen met uitgesproken neoliberale regimes, zoals de VS, Groot-Brittannië en nu ook Nederland. Het lijkt op een poging om de afwezigheid of de gestage afbraak van een sterke sociale infrastructuur, typisch voor de welvaartsstaat, te compenseren met artistieke operaties. [...] Community arts worden een goedkopere vorm van sociaal werk.⁸

De vraag die kunstenaars zich vandaag dan ook steeds meer stellen, is hoe ze hun autonome kracht kunnen behouden en zich toch actief engageren in een snel veranderende samenleving. Hoe kunnen ze een maatschappelijk engagement opnemen zonder als kunstenaar geïnstrumentaliseerd te worden? Geëngageerde kunst kent vele namen en vormen: naast 'sociaal-artistiek' circuleren ook termen als politieke kunst, gemeenschapstheater, relationele esthetiek, *community art*, *environmental art*. De benamingen komen uiteindelijk allemaal neer op kunstvormen die een maatschappelijk verschil trachten te maken. Een andere constante is het doorlopen van een proces met een gemeenschap. Zo vat bijvoorbeeld een Nederlands expertisecentrum voor kunsteducatie *community arts* op als 'een kunstvorm waarbij een of meerdere kunstenaars samen met mensen uit een bepaalde gemeenschap tot een kunstwerk komen'.⁹ Daarbij treedt niet enkel het sociale op de voorgrond, stelt Paul De Bruyne in zijn tekst *Community art as a contested artistic practice*.¹⁰ *Community art*-projecten bevestigen én ondermijnen de identiteit van de gemeenschap waarin ze plaatsvinden, om daar verandering en cohesie te helpen bewerkstelligen. Net omdat deze projecten vaak vertrekken van directe relaties tot hun omgeving kunnen ze therapeutisch of net subversief werken, en zowel een esthetische als politieke invloed hebben, aldus De Bruyne.

In zekere zin sluiten deze geëngageerde kunstbewegingen aan bij een lange traditie van kunst die met theatrale ingrepen in de openbare ruimte de grens tussen spel en werkelijkheid aftast en zo expliciet de band tussen kunst en leven aanscherpt. De straat is altijd al een geliefd actieterrein en onderwerp geweest van kunstenaars. Guy Debord en zijn Situationistische Internationale beoogden in de jaren 60 al niet minder dan het poëtisch maken van de wereld met hun *dérives*: dwaaltochten door Parijs langs braakliggende terreinen, buitenwijken en kroegen. Omzwervingen die een ander gezicht van de stad openbaarden, chaotisch en onvoorspelbaar. Het verhevigde bewustzijn van de invloeden die de stedelijke omgeving uitoefent, moest een kritische ondervraging van bestaande sociale condities uitlokken. De agenda van Debord en de Situationistische Internationale was uitgesproken politiek. Dat geldt ook voor het *Invisible theatre* van de Braziliaanse theatermaker Augusto Boal in jaren 70, dat voornamelijk een didactisch project was. Met 'onzichtbare' acties in de publieke ruimte wilde Boal bij zijn onbewuste publiek reacties uitlokken, zonder dat zij zich van het spelkarakter van het gebeuren bewust waren. Anders dan hun radicale voorgangers, zijn makers als Elly Van Eeghem en Thomas Bellinck vandaag iets genuanceerder in hun activisme. Hun doel is niet zozeer een sociale revolutie of de emancipatie van de arbeidersklasse. Wel zoeken ze naar uitdrukkingsvormen die het huidige systeem bevragen door alternatieve verbeeldingen naar voren te schuiven. Ze spelen een spel met het verwachtingspatroon van de toeschouwers door een loopje te nemen met de sociale kaders. Ze schuiven een theatraal kader voor een maatschappelijke realiteit. Tegelijk nemen ze de vrijheid om die sociale, historische en politieke realiteit te fictionaliseren.

Sébastien Hendrickx noemde dit de 'alsof-strategie'. In zijn tekst *Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst* bespreekt de auteur enkele projecten waarbij hij zelf als dramaturg betrokken was. Hij situeert deze projecten in wat hij een 'maatschappelijke avant-garde' noemt, een brede sociale beweging die de status quo bekritiseert en experimenteert met alternatieve toekomstverbeeldingen.¹¹ De besproken kunstenaars maken daarvoor gebruik van de 'alsof-strategie'. Die steunt volgens Hendrickx op een dubbele beweging. Enerzijds verplaatst een kunstenaar zich spelenderwijs in een specifieke maatschappelijke praktijk (het museum, het stedelijk ontwikkelingsproject, de rechtbank), en imiteert de conventies, de rollen en het discours eigen aan die praktijk. Anderzijds wordt deze praktijk 'binnengeloodst in het domein van de kunst, waar ze – vrijgemaakt van haar eigen conventies – kan worden gemanipuleerd en bevraagd'.¹² Via de 'alsof-strategie' nemen de voormalige mogelijkheden sterk toe: kunstenaars omarmen de heteronomie, en plukken naar hartenlust uit de rollen, activiteiten, procedures, discoursen, attributen en ruimtes die andere maatschappelijke praktijken kenmerken.

RECHTBANK VAN HET VERLEDEN

Dat dit theater een directe impact kan hebben op de werkelijkheid en de geschiedenis waartoe het zich verhoudt, wil ik demonstreren aan de hand van een derde voorbeeld. Op 10 april 2013 bood de Gentse burgemeester Daniël Termont in een opvallende videoboodschap zijn verontschuldiging aan voor het te kijk zetten van Senegalezen en Filipijnen op de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913. Niet minder dan 128 Senegalezen en 60 Filipino's werden toen als exotisch curiosum tentoongesteld in nagebootste Afrikaanse dorpen in Gent. De Senegalezen en Filipino's maakten deel uit van een rondreizend circus ter vermaak van de blanke westerling. Na afloop zwierven de tentoongestelde mensen nog een maand rond in Gent. Voor hun bewezen diensten kregen ze 10 Belgische frank, zowat een derde van een arbeidersmaandloon van toen. De geroemde Vlaamse schrijver Cyriel Buysse omschreef hen destijds als 'een mengselproduct van apen en Mongolen'.¹³

Aanleiding voor de verontschuldiging van de burgemeester aan het adres van de nabestaanden van de slachtoffers was de hierboven genoemde Waarheidscommissie die precies honderd jaar na de feiten opgericht werd door Action Zoo Humaine, het theatergezelschap van Chokri en Zouzou Ben Chikha. De commissie onderzocht de impact van dit koloniaal verleden op het heden. In samenwerking met de nabestaanden van Madi Diali, een Senegalees die de 'menselijke zoo' niet overleefde, wilden de theatermakers nagaan wat er precies



Entr'acte tijdens de pauze van *De Waarheidscommissie*, een performance van Action Zoo Humain (2013).

© Kurt Van der Elst



Danseres Chantal Loial in *De Waarheidscommissie*, een performance van Action Zoo Humain (2013).

© Kurt Van der Elst

gebeurd was door de feiten in de rechtszaal te reconstrueren in aanwezigheid van een commissie van experts. De werkzaamheden van de commissie konden gedurende een bepaalde periode gevolgd worden in het oude gerechtsgebouw in Gent. De voorstelling kreeg de vorm van een gerechtelijke zitting onder voorzitterschap van gewezen gouverneur Herman Balthazar.

De verhouding tussen realiteit en encensering wordt door dramaturg Ivo Kuyl haarscherp geanalyseerd.¹⁴ Hij benadrukt het 'realistisch' effect van de setting van het justitiepaleis. Bovendien doen er 'echte politici mee, echte Senegalezen en echte experts en wordt alles gedaan opdat je zou "vergeten" dat het hier om fictie gaat'.¹⁵ Tegelijkertijd wordt de toeschouwer er voortdurend aan herinnerd dat alles geënceneerd is. Allereerst door de broers Ben Chikha zelf die als zaalwachters optreden en zich tegelijk ook als regisseurs van de voorstelling profileren. Vervolgens door acteur Mourade Zeguendi die vanuit de zaal zijn verontwaardiging uitroept over het feit dat de pauze opgeleukt wordt door een *entr'acte* waarin Senegalezen een spectaculaire dans uitvoeren. Actrice Marijke Pinoy beschuldigt op haar beurt choreograaf Koen Augustijnen van artistiek eigenbelang. Doordat hij de Afrikaanse danseres Chantal Loial achter een glazen wand laat dansen, wordt ze opnieuw in een koloniaaal perspectief te kijk gezet. Deze dramaturgische ingrepen zetten op een intelligente manier aan tot reflectie over de manier waarop de realiteit in en door haar encensering aan ons verschijnt. Dat geeft de voorstelling een sterke autorefectieve dimensie, aldus Kuyl. De toeschouwer krijgt voortdurend verschillende perspectieven op de situatie en wordt in dat spel ook actief uitgedaagd. Bij de eindscène, nadat de commissie haar aanbevelingen al heeft uitgesproken, stellen de broers Ben Chikha het publiek voor een dilemma. De Senegalezen hebben nog enkele dagen *sightseeing* voor de boeg in Gent alvorens ze naar hun vaderland terugkeren. De zaalwachters aarzelen evenwel om hun identiteitskaarten terug te geven. Ze uiten het vermoeden dat hun Afrikaanse gasten van deze gelegenheid gebruik zouden kunnen maken om illegaal in Europa te blijven en er een nieuwe toekomst te beginnen. Ze leggen deze beslissing bij het publiek dat hierover moet stemmen.

VERBEELDINGEN VAN DE WERKELIJKHEID

Net zoals bij de projecten van Van Eeghem en Bellinck is de grens tussen realiteit en fictie, tussen werkelijkheid en encensering, heel erg dun. De Ben Chikha's mikken zelfs op een moedwillige vervaging van deze grens en maken de verwarring die daardoor ontstaat tot zelfbewust onderwerp van hun project. Het spel met stereotypen en de voortdurende ondermijning van het verwachtingskader van de toeschouwer openen een meervoudig perspectief op de complexiteit van het koloniaal verleden en hoe dat doorwerkt in het heden. Die complexiteit is wellicht het best zichtbaar in het dansend lichaam van Chantal Loial. Enerzijds representeert deze danseres het stereotype zwarte dansende lichaam als spektakel. Tegelijkertijd toont Loial zich zeer bewust van haar rol en speelt ze een dubbelzinnig spel met die stereotypering. Haar dansend lichaam vervaecht het verleden, het heden en de toekomst in elkaar. Na haar ambigue dans neemt ze bovendien plaats in het publiek om het verdere verloop van het proces mee te volgen. Zo draait ze het spel van kijken en bekeken worden resoluut om en ondermijnt ze de binaire

opposities die eigen zijn aan het postkoloniaal denken (wij-zij, vader-slachtoffer, verleden-heden). Het resultaat is niet zozeer een moraliserende politieke aanklacht. Het theatrale perspectief van de *Waarheidscommissie* legt daarentegen de complexiteit van het postkoloniale debat bloot. Middels het format van een waarheidscommissie in een theatraal kader bevragen de makers voor de hand liggende waarheidsregimes, de waarheidscommissie als juridisch apparaat en het statuut van de getuige of de historische bron in hun historische context.

In die zin kan dit project, maar net zo goed het werk van Elly Van Eeghem en Thomas Bellinck, beschouwd worden als een vorm van wat Carol Martin 'theatre of the real' noemt.¹⁶ Dit is geen documentair theater in de strikte zin van het woord. Martins term verwijst naar theatermodellen die zich op zeer uiteenlopende manieren verhouden tot de werkelijkheid. De auteur bespreekt een brede waaier aan voorbeelden met als belangrijkste gemeenschappelijke doelstelling: 'to intend for spectators to reconsider the world around them on the basis of the theatrical experiences these works offer'.¹⁷ Het 'theater van het reële' benadert de realiteit via een zelfbewuste verweving van fictie en non-fictie. Zo wordt dat theater volgens Martin een relevante bron van informatie die op een zinvolle wijze kan bijdragen tot de manier waarop we de werkelijkheid kaderen, bekijken en herbekijken, doorheen 'acts of imagination'.¹⁸

Elly Van Eeghem, Thomas Bellinck en de broers Ben Chikha kiezen er inderdaad expliciet voor in te grijpen in de historische, sociale of politieke werkelijkheid. Deze theatermakers ambiëren echter geen documentair theater dat een objectief beeld schetst van een geschiedenis, een plek, of een gemeenschap. Ze claimen geen waarheid, waarschijnlijkheid of antwoord, maar zetten daarentegen in op de verbeelding van de werkelijkheid. Via de theatrale verbeelding vertalen deze kunstenaars flarden herinneringen, momenten uit het collectieve geheugen maar ook nieuwe mogelijkheden voor de toekomst naar een artistiek universum. Zo bieden ze andere perspectieven op de werkelijkheid. Doorheen verbeeldingen van de werkelijkheid voeden ze een genuanceerde reflectie op het verleden. Tegelijk stimuleren hun interventies een kritische omgang met het heden en openen ze alternatieve mogelijkheden voor de toekomst. +

NOTEN

- 1 L. Vervaeke, 'Terugblik uit 2063: hoe EU kapotging.' *De Volkskrant*, 4 juni 2013, p. 15.
- 2 I. Traynor, 'EU will collapse in 2018, according to "museum of the future" art project.' *The Guardian*, 9 mei 2013. Alle recensies van dit project kunnen geraadpleegd worden via de projectpagina op de website van de KVS: <<http://www.kvs.be/nl/producties/domo-de-europa-historio-en-ekzilo>> [14 december 2015].
- 3 Ook makers als Benjamin Verdonck, Jozef Wouters en Simon Allemeersch kunnen we aan dat lijstje toevoegen, om slechts enkele namen te noemen.
- 4 Het klopt natuurlijk dat ook kunstenaars uit andere artistieke disciplines een vrije omgang met historische bronnen hebben geëxploreerd, denk maar aan de fotografie, de documentaire film of het documentair boek.
- 5 F. Alÿs, J. Devaux e.a. (red.), *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*. New York 2007.
- 6 Laboratorium voor de Ontwikkeling van het nieuwe Wonen (LOW). Meer info over dit project is te vinden via volgende websites: <www.low.gent> <www.stadsresidentie-malem.be> [14 december 2015].
- 7 Lees een terugblik op Tok Toc Knock in *Etcetera*: E. Coussens, 'Interview Willy Thomas: het was nu of nooit.' *Etcetera*, 134 (2013), p. 18-23.
- 8 Geciteerd in: A. Van de Vyvere, J. Vromman, S. Choua & W. Hillaert, 'De toekomst van sociaal-artistiek: het anker of de enterhaak?' *Rekto:verso*, 52 (2012), z.p. <<http://www.rektoverso.be>> [14 december 2015].
- 9 Cultuurnetwerk Nederland geciteerd in P. Anthonissen, 'Theater op en over een grens – Over Vroenhover Brug van de Queeste.' In C. Swyzen (red.), *Tussen waarheid en waarachtigheid. Het traject van mondelinge bron tot theaterproject*. Leuven 2012, p. 54.
- 10 P. De Bruyne, 'Community art as a contested artistic practice.' In P. De Bruyne & P. Gielen (red.), *Community art: The politics of trespassing*. Amsterdam 2011, p. 35-50.
- 11 S. Hendrickx, 'Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst.' *Rekto:verso*, 58 (2013), z.p. <<http://www.rektoverso.be>> [14 december 2015].
- 12 S. Hendrickx, 'Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst.' *Rekto:verso*, 58 (2013), z.p. <<http://www.rektoverso.be>> [14 december 2015]. Hendrickx merkt terecht op dat de 'alsof-strategie' geen nieuw, noch een lokaal fenomeen is. Buiten onze landsgrenzen vinden we de strategie terug in het werk van Thomas Hirschhorn, Christoph Schlingensief, Jonas Staal, Joep van Lieshout en vele anderen.
- 13 Geciteerd op de website van Action Zoo Humain: <<http://www.actionzoohumain.be/nl/event/4/de-waarheidscommissie>> [12 december 2015].
- 14 I. Kuyl, 'De Waarheidscommissie. Expo Zoo Humaine van Chokri en Zouzou Ben Chikha.' *Etcetera*, 31 (2013) 133, p. 55-57.
- 15 I. Kuyl, 'De Waarheidscommissie. Expo Zoo Humaine van Chokri en Zouzou Ben Chikha.' *Etcetera*, 31 (2013) 133, p. 56.
- 16 C. Martin, *Theatre of the real*. Basingstoke 2013.
- 17 C. Martin, *Theatre of the real*. Basingstoke 2013, p. 175.
- 18 C. Martin, *Theatre of the real*. Basingstoke 2013, p. 74.



Togati bij *Die Buchstaben* in het voormalige Raamtheater (Campus Zuid UAntwerpen).
Foto: UAntwerpen, Vincent Jauniaux



(v.l.n.r.) Rector Alain Verschoren, eredoctor Anselm Kiefer, schep van Cultuur Philip Heylen bij *Die Buchstaben*.
Foto: UAntwerpen, Vincent Jauniaux

✚ Johan Pas doceert Moderne en Hedendaagse Kunstgeschiedenis aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij is tentoonstellingsmaker en auteur van diverse boeken over hedendaagse beeldende kunst. Samen met Frank Agsteribbe is hij voorzitter van de gezamenlijke Onderzoeksraad van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en het Koninklijk Conservatorium (AP Hogeschool Antwerpen). ✚

johan.pas@ap.be

Gaten in de geschiedenis. Anselm Kiefer in Antwerpen

Johan Pas

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen

Tot 18 april 2016 toont het Parijse Centre Pompidou een indrukwekkend overzicht van het werk van de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer (1945). Op 29 oktober 2015 ontving Kiefer een eredoctoraat voor algemene verdiensten uit handen van de rector van de Universiteit Antwerpen. Tegelijkertijd werd Kiefers tentoonstelling *Die Buchstaben (De letters)* in het voormalige Raamtheater geopend. Johan Pas staat even stil bij het belang van dit eredoctoraat voor de universiteit, het hoger kunstonderwijs en de stad Antwerpen.

*Until 18 April 2016 the Pompidou Centre in Paris is showing an impressive overview of the oeuvre of the German artist Anselm Kiefer (1945). On 29 October 2015 Mr. Kiefer received an honorary degree for general merit from the rector of the University of Antwerp. Simultaneously, Kiefer's exhibition *Die Buchstaben (The Letters)* was opened in the former Raamtheater. Johan Pas takes a moment to reflect on the importance of this honorary degree for the university, for higher arts education and for the city of Antwerp.*

Sinds 1985 reikt de Universiteit Antwerpen jaarlijks eredoctoraten uit aan eminente onderzoekers die een uitzonderlijke wetenschappelijke prestatie hebben geleverd. In 2000 was de Britse muzikant en componist John Cale de allereerste die van de Universiteit Antwerpen de academische titel van doctor honoris causa voor algemene verdiensten ontving. Daarna bleef de kunst enkele jaren buiten beeld tot 2006, wanneer de Belgische schilder Luc Tuymans in de prijzen viel. Dit gebeurde wellicht niet toevallig in het jaar waarin, in navolging van het Bologna-akkoord en de geplande academisering van het hoger kunstonderwijs, het eerste Vlaamse doctoraat in de kunsten werd verdedigd (Maarten Vanvolsem aan de Katholieke Universiteit Leuven). Parallel aan de ontwikkeling en de ruimere erkenning van het artistiek onderzoek werden er meer eredoctoraten aan kunstenaars toegekend. Daarvan getuigen de eredoctoraten voor algemene verdiensten die de Universiteit Antwerpen toekende aan de Antwerpse stadsdichters Bart Moeyaert, Ramsey Nasr en Tom Lanoye (2007), de Israëlische schrijver Amos Oz (2008), de artistieke duizendpoot Jan Fabre (2009), de acteur Jan Decleir (2011), de Italiaans-Belgische theatermaker Franco Dragone (2012) en de Belgische theatermakers Ivo Van Hove en Guy Cassiers (2014).¹

Nog afgezien van het feit dat het hier om een uitsluitend mannelijk gezelschap ging, bleef de vertegenwoordiging van beeldende kunstenaars tot dan beperkt tot Tuymans en Fabre (die overigens ook omwille van zijn theaterwerk gehonoreerd werd). Maar in 2015 was er sprake van een opvallend inhaalmanoeuvre: niet alleen de Zuid-Afrikaans-Nederlandse kunstenares Marlène Dumas werd eredoctor, maar uitzonderlijk ontving ook de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer tussentijds op 29 oktober de titel. Dat ging gepaard met de opening van Kiefers tentoonstelling *Die Buchstaben* in het voormalige Raamtheater (Campus Zuid van de Universiteit Antwerpen). De installatie *Die Buchstaben* bevindt zich in een privécollectie en was daarom tot nu toe slechts een keer te zien in een thematische groepstentoonstelling waarvoor het werk speciaal geconcipeerd was.² De installatie, die beschreven wordt als een hommage aan Gutenberg en de boekdrukkunst, bestaat uit twee oude zetmachines en een oude drukpers, waaruit loden zonnebloemen lijken te groeien. De pitten die uit de verwelkte bloemen op de bodem vallen, blijken bij nader inzicht loden letters. Zijn het de kiemen van een nieuwe renaissance? In diverse opzichten is *Die Buchstaben* een

+ Met de keuze voor beeldende kunstenaars als Tuymans, Fabre, Dumas en Kiefer heeft de Universiteit Antwerpen een logocentrisch paradigma doorbroken. +

nogal letterlijk en loodzwaar werk. In het voormalige Raamtheater, in zijn huidige gestripte vorm een pareltje van fin-de-sièclearchitectuur, kwam de theatrale installatie, voor de gelegenheid aangevuld met twee recente schilderijen met fotografische afbeeldingen van antieke ruïnes, echter uitstekend tot haar recht. De galerijen rondom de centrale vide lieten toe het werk vanuit diverse standpunten en vanop diverse hoogten te bekijken, wat de perceptie zeer ten goede kwam.

Kiefers eredoctoraat werd uitdrukkelijk verbonden aan het kersverse onderzoeksinstituut ARIA (Antwerp Research Institute for the Arts) dat sinds enige tijd de

samenwerking op het vlak van onderzoek in de kunst binnen de Antwerpse associatie behartigt. Waarnemend ARIA-voorzitter Henk De Smaele (Universiteit Antwerpen) was bij de voorbereidende gesprekken over het eredoctoraat van Kiefer betrokken, maar in tegenstelling tot Kiefers schilderijen kwam het onderzoeksinstituut tijdens de academische plechtigheid niet echt uit de verf. De keuze voor Kiefer gebeurde bijvoorbeeld zonder inbreng van de Antwerpse kunsthogescholen (Koninklijk Conservatorium Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen en Sint Lucas Antwerpen), toch de belangrijkste belanghebbende partners van ARIA. Hoewel Kiefer terecht werd gefêteerd vanwege zijn onderzoekende attitude, was er tijdens zijn bezoek geen enkel contact met het Antwerpse kunstonderwijs of met artistieke onderzoekers: er was dus geen masterclass voorzien, geen lezing in een kunsthogeschool, zelfs geen korte ontmoeting met departementshoofden, docenten of studenten. Integendeel, het leek wel dat er tijdens Kiefers korte bezoek aan Antwerpen, waarbij hij onder meer het Museum Plantin-Moretus en het nieuwe Maurice Verbaet Art Center aandeed, een cordon sanitaire rond de overbekende kunstenaar werd gesmeed. Deze situatie werd grotendeels veroorzaakt door Kiefers weigering een masterclass te geven en door de beschermende entourage van de kunstenaar.

Het was overigens niet de eerste visite van de Duitse kunstenaar aan Antwerpen. In 2010 vond er een succesvolle solotentoonstelling plaats in het gesloten (!) Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) waar meer dan 80.000 bezoekers op afkwamen.³ Het is een publiek geheim dat de tentoonstelling in het voor renovaties leeggemaakte museum er kwam op persoonlijk initiatief van cultuurschepen Philip Heylen bij wie het werk van Kiefer zeer na aan het hart ligt. Blijkbaar kon de schepen KMSKA-directeur Paul Huvenne (een Rubensspecialist) en de directeur van het M HKA (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen) Bart Debaere (wiens belangstelling eerder naar andere kunstenaars dan Kiefer neigt) ervan overtuigen hun schouders onder zijn project te zetten. Met de doorwrochte inhoud en de enthousiaste toon van zijn laudatio nam Heylen eventuele twijfels over zijn aandeel in de uitreiking en de tentoonstelling in het Raamtheater weg. Ook hier had de schepen dus duidelijk een hand in het hele gebeuren. De banden tussen Kiefer en Antwerpen werden sterk in de verf gezet. Daarbij zag men gemakshalve over het hoofd dat het Gentse SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) al in 2000 een indrukwekkend overzicht bracht van Kiefers recente schilderijen, boeken en sculpturen. Die tentoonstelling ging, in tegenstelling tot de Antwerpse evenementen, gepaard met een prestigieuze catalogus, die net als de expositie een coproductie was van het SMAK met de Turijnse Galleria d'Arte Moderna.⁴

De doctoraatsceremonie was erg klassiek opgevat. Kiefer zelf relativeerde zijn academische eretitel door te vertellen hoe hij, toen hij als jongeling in de naoorlogse jaren voor het eerst ging reizen, in Brussel nog scheef bekeken werd vanwege zijn Duitse nationaliteit. In de laudatio door de rector en de communicatie rond het gebeuren werd Kiefer onder meer bestempeld als een *artist-researcher* die 'een visuele vorm geeft aan de grote problemen met betrekking tot politiek, metafysica en religie'. Deze argumentatie sluit naadloos aan bij het kunst-als-onderzoek-paradigma dat sinds een tiental jaar dominant is in het hoger kunstonderwijs en onder meer wordt gekristalliseerd in de door de universiteiten uitgereikte doctoraten in de kunsten, overigens een van de kerntaken van ARIA. Als erudiete en onderzoekende kunstenaar die zich grondig inwerkt in mythologie, literatuur en geschiedenis en daar in zijn beelden op een eigenzinnige wijze mee aan de slag gaat, is Kiefers praktijk natuurlijk *gefundenes Fressen* voor een eredoctoraat vanwege een universiteit. Bovendien is de zeventigjarige kunstenaar sinds een tweetal decennia uitgegroeid tot een begrip. Samen met Gerhard Richter en Luc Tuymans behoort hij tot de internationale top van de schilderkunst.

Maar niet zo heel lang geleden lokte zijn werk nog controverses en polemieken uit. Zoals algemeen geweten is, baadde Kiefers afstudeerproject aan de academie van Karlsruhe in 1969 reeds in een schandaalsfeertje. Het project bestond uit een reeks foto's waarop de kunstenaar te zien is terwijl hij de Hitlergroet brengt in diverse urbane of natuurlijke omgevingen. De fotoreeks werd enkele jaren later, in 1975, gepubliceerd in het experimentele Duitse kunsttijdschrift *Interfunktionen*.⁵ Dat zag zich op slag beroofd van de steun van een aantal adverterende galleries, van de oprichter van het tijdschrift en van enkele invloedrijke kunstenaars (onder meer de Belgische kunstenaar Marcel Broodthaers distantieerde zich uitdrukkelijk en zette een aantal belangrijke projecten voor het tijdschrift on hold). Het twaalfde nummer van *Interfunktionen* was daardoor meteen het laatste

+ Als erudiete en onderzoekende kunstenaar die zich grondig inwerkt in mythologie, literatuur en geschiedenis en daar in zijn beelden op een eigenzinnige wijze mee aan de slag gaat, is Kiefers praktijk natuurlijk *gefundenes Fressen* voor een eredoctoraat vanwege een universiteit. +

in de rij. Op de Biënnale van Venetië, waar Kiefer samen met de schilder Georg Baselitz in 1980 het Duits paviljoen (nota bene een nazigebouw) vulde, dook de schandaalsfeer weer op. Kiefers massieve, monumentale doeken met hun expliciete Teutoonse dramatiek en verwijzingen naar nazisymboliek waren velen een doorn in het oog. Pas in de loop van de jaren 90 nam de gepolariseerde discussie omtrent Kiefers oeuvre af, wat ook te maken had met het feit dat de kunstenaar zich op andere mythen en narratieven dan de Duitse ging toelagen. Daarbij vormen geschiedenis en mythe, en hun literaire en visuele representaties, tot op vandaag een rode draad. Of zoals de kunstenaar het zelf treffend verwoordt: 'In mijn schilderijen vertel ik geschiedenissen om te tonen wat er achter de geschiedenis schuilgaat. Ik maak een gat en kruip er door.'⁶

Met de huldiging van Kiefer, die er naar verluidt om bekendstaat niet vlot in te gaan op uitnodigingen een eredoctoraat in ontvangst te nemen, heeft de Universiteit Antwerpen een belangrijk statement gemaakt.⁷ Meestal zijn het schrijvers die een eredoctoraat voor algemene verdiensten krijgen. Met de keuze voor beeldende kunstenaars als Tuymans, Fabre, Dumas en Kiefer heeft de Universiteit Antwerpen een logocentrisch paradigma doorbroken. Deze keuze getuigt niet alleen van academische durf, maar ook van het inzicht dat Antwerpen op artistiek vlak een belangrijke rol gespeeld heeft en vandaag nog steeds speelt. De Antwerpse musea en kunstgalerieën zijn wereldberoemd en de Antwerpse kunsthogescholen trekken studenten aan van over de hele wereld. Daarom, en in het licht van de toenemende samenwerking tussen het hoger kunstonderwijs en de universiteit, is het niet meer dan logisch dat beeldende kunstenaars, wat hun publieke erkenning betreft, op gelijke voet geschakeld worden met wetenschappers. In die zin is het zelfs verleidelijk de gelijkwaardigheid van de kunsten aan de wetenschappen uitdrukkelijker te articuleren door het eredoctoraat van de kunstenaar voor 'algemene' verdiensten te parafraseren naar 'artistieke' verdiensten. (Tegelijkertijd wijst de term 'algemene verdiensten' wel degelijk op het algemeen belang van de kunst, een symbool dat ver van futiel is.)

Toch valt op te merken dat de universiteit met de keuze voor Tuymans, Fabre, Dumas en Kiefer wel op veilig speelde: het zijn vier alom gerespecteerde beeldende kunstenaars waarover een brede consensus bestaat. Bovendien worden Tuymans, Dumas en Kiefer, niettegenstaande hun sporadische uitstapjes naar andere media, vooral met figuratieve (lees: leesbare) schilderkunst geassocieerd, een domein waarin het technisch metier een belangrijke rol speelt. Binnen dat domein zetten Tuymans en Kiefer overwegend in op een kritisch-historisch discours waarin representatiekritiek en deconstructie van historische narratieven een grote rol spelen. Bij Dumas treedt de representatiekritiek in dialoog met de genderproblematiek, terwijl Fabre als een eclectische omnivoor put uit mythologie, literatuur, kunstgeschiedenis en natuurwetenschap zodat iedereen uiteindelijk wel zijn gading vindt in een of ander aspect van zijn oeuvre. De vier staan dus garant voor een hedendaagse, maar tegelijkertijd toegankelijke beeldende kunst die getuigt van technische kunde en intellectuele bagage, en voldoende aanknopingspunten biedt met postmoderne filosofie, culturele studies en kritische theorie. In die zin is het kunst die geen enkele academicus of intellectueel tegen de borst zal stuiten, maar evenmin veel artistieke bakens verzet. Om het even wat scherper te stellen: zou een eredoctoraat voor een kunstenaar als Fred Bervoets, die zijn praktijk voortdurend vernieuwt, niet uitpakt met zijn eruditie en op geen enkele wijze flirt met intellectualisme, maar meer dan anderen iets betekend heeft voor het Antwerpse kunstonderwijs, tot de mogelijkheden behoren? Of zou dat pas kunnen wanneer de academisering van het hoger kunstonderwijs een feit is en we over de vrijheid beschikken om naast 'intellectuele' kunstenaars ook kunstenaars met een minder 'academisch' imago te honoreren? +

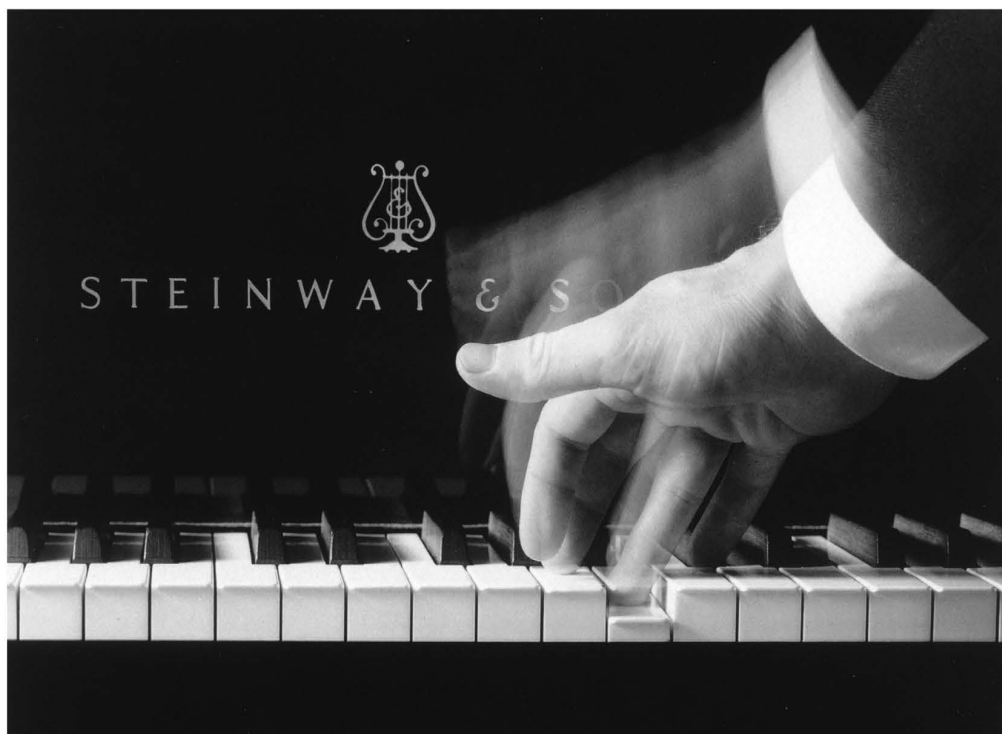
NOTEN

1. Een volledige lijst van de eredoctoraten is te vinden op de website van de Universiteit Antwerpen: <https://www.uantwerpen.be/nl/overuantwerpen/nieuws-overuantwerpen/eredoctoraten/> [18 januari 2016]. Op 23 maart 2016 ontvangt danser en choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui een eredoctoraat voor algemene verdiensten.
2. *Art and press*. Berlijn: Martin Gropiusbau, 23 maart - 24 juni 2012.
3. *Anselm Kiefer*. Antwerpen: KMSKA, 23 oktober 2010 - 23 januari 2011. Het ging hier om meer dan twintig monumentale werken uit een Duitse particuliere collectie.
4. *Anselm Kiefer. Recente werken 1996-1999*. Gent: SMAK, 22 januari - 24 april 2000.
5. Anselm Kiefer, 'Besetzungen 1969'. *Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen*, 12 (1975), p. 133-144.
6. 'Ich denke vertikal, und eine der Ebenen war der Faschismus. Doch ich sehe alle diese Schichten. Ich erzähle in meinem Bildern Geschichten, um zu zeigen, was hinter der Geschichte ist. Ich mache ein Loch und gehe hindurch', zoals geciteerd op het binnenomslag van S. Schütz, *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*. Keulen, 1999.
7. Kiefers officiële aanvaarding van het Antwerpse aanbod liet eventjes op zich wachten. Had dit iets te maken met het feit dat hij op 25 juni doctor honoris causa werd aan de Schotse University of St. Andrews of omdat hij druk bezig was met de voorbereiding van zijn nakende Parijse retrospectieve die op 16 december de deuren opende?

**Piano's Maene en het Conservatorium Antwerpen :
Een gedeelde passie voor muziek !**



De beste merken onder één dak



Steinway & Sons • Boston • Essex • Sauter
Doutreligne • Yamaha • Kawai
Piano-outlet met premium tweedehands
Digitale piano's Roland • Yamaha • Kawai • Nord

15 servicetechniekers voor het stemmen en onderhoud van uw instrument

Concert Rent Service - Recente Steinway vleugels model A,B, D

Piano huur vanaf € 45,- per maand

4 showrooms : Ruislede (hoofdzetel), Gent (Steinway Piano Gallery), Brussel en Wommelgem.

Piano's Maene Antwerpen

Herentalsebaan 431, 2160 Wommelgem

www.maene.be

Schrijf je in op onze nieuwsbrief en blijf op de hoogte van onze activiteiten en promoties !

Of like onze **facebookpagina** www.facebook.com/pianosmaene

svm

studiecentrum
vlaamse muziek

www.svm.be

De grootste zaak in 't land

Meer dan 500 instrumenten op voorraad

Viool, Altviool, Cello, Contrabas, Gitaar, Harp

Verkoop, Verhuur, Huurkoop, Restauratie

ProArte
Antwerpen

Geuzenstraat 19
B-2000 Antwerpen
www.proarte.be





Het *Beiaardboek* (1746) van de Antwerpse stadsbeiaardier Joannes de Grujters (1709-1772) is een van de topstukken van de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen.

Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 17.761

✚ Hannah Aelvoet is musicoloog en werkt als erfgoedmedewerker in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (AP Hogeschool). Ze combineert deze functie met een opleiding piano aan hetzelfde instituut. Het afgelopen academiejaar behaalde ze een master in het Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen met een masterproef over de erfgoedwerking van de bibliotheek. ✚

hannah.aelvoet@ap.be

In de marge van het erfgoedbeleid. Het muziekerfgoed in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen

Hannah Aelvoet
Koninklijk Conservatorium Antwerpen

Hoewel de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen een uitgebreide collectie muziekerfgoed beheert en in toenemende mate een erfgoedwerking ontplooit, wordt ze enkel gehonoreerd als hogeschoolbibliotheek. Nochtans heeft ze als conservatoriumbibliotheek alle middelen in huis om een buitengewoon geschikte muziekerfgoedinstelling te worden. Maar wat is daarvoor nodig, en wie is daarvoor verantwoordelijk?

Although the library of the Royal Conservatoire Antwerp holds an extensive collection of musical heritage and implements an increasingly developed heritage policy, it is only recognised as a college library. However, as a conservatoire library, it is well suited to become an excellent musical heritage institution. But what does it take to achieve that status and who is responsible for achieving it?

DE GROOTSTE MUZIEKBIBLIOTHEEK VAN VLAANDEREN

Een muziekhogeschool heeft doorgaans een eigen muziekbibliotheek. In veel gevallen is dit ook iets om mee uit te pakken. Neem bijvoorbeeld het Mozarteum in Salzburg: de website van deze muziekhogeschool stelt de bibliotheek van het Mozarteum voor als een van de grootste kunst- en muziekbibliotheken van Oostenrijk; de grootte van de collectie wordt geschat op 260.000 volumes. Een van de grootste conservatoria van Duitsland is dan weer de Hochschule für Musik und Tanz in Keulen, met ongeveer 1.500 studenten en een bibliotheek van rond de 200.000 volumes. De websites van andere belangrijke conservatoria in onze buurlanden leren ons dat de bibliotheek van het Conservatorium van Amsterdam, een school met zo'n 1.100 studenten, ongeveer 185.000 items bezit; dat het Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris een mediatheek heeft met rond de 250.000 stukken, in een school van ongeveer 1.500 studenten; en dat de Londense Guildhall School of Music, met zo'n 800 studenten, een bibliotheek heeft met ongeveer 89.000 items.

Ten opzichte van deze bibliotheken is de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek een vreemde eend in de bijt. Een directe indicatie hiervoor is de grootte van de collectie. Met ongeveer 650.000 volumes is de bibliotheek van het Conservatorium opvallend uitgebreid, vooral in verhouding tot het aantal studenten – voor het Conservatorium van Antwerpen ligt het aantal studenten rond de 600. De Antwerpse Conservatoriumbibliotheek is met andere woorden in absolute cijfers én relatief gezien een opmerkelijk grote bibliotheek in vergelijking met haar buitenlandse collega's.

Cijfers zeggen weliswaar niet per se iets over de inhoud van de collectie, maar in dit geval biedt de aard van de collectie wel een mogelijke verklaring. Bovenstaande bibliotheken hebben namelijk een bepaalde hoedanigheid gemeen: ze zijn er vooral ter ondersteuning van de onderwijs- en onderzoeksactiviteiten aan de hogeschool. Ook de bibliotheek van het Conservatorium van Antwerpen is in de eerste plaats een hogeschoolbibliotheek. Dit wil zeggen

+ De Conservatoriumbibliotheek zit als erfgoedinstelling vast tussen onderwijs en erfgoed; het erfgoeddecreet kan op dit moment in niet meer dan een label voorzien en de onderwijsdecreten hebben met erfgoed niet veel te maken. +

dat de bibliotheek een plaats is voor het inkijken en uitlenen van partituren, monografieën, biografieën, toneelstukken, cd's, dvd's, tijdschriften, en dergelijke meer, en voor het raadplegen van databanken. Uitzonderlijk is evenwel dat ze naast het materiaal voor onderwijs en onderzoek ook een omvangrijke erfgoedcollectie bezit. Naast de uitleendienst en de leeszaal is er dus ook een magazijn – en een kluis – met oude partituren, eerste drukken, handschriften, autografen, aan muziek gerelateerde objecten, brieven en personenarchieven.

Hoewel het erfgoedmateriaal aan de onderwijstaken van het Conservatorium kan worden gelinkt – vooral via de onderzoekspijler van het instituut – heeft het in vele opzichten een breder maatschappelijk belang. De erfgoedcollectie van de bibliotheek documenteert namelijk een groot deel van de geschiedenis van het Vlaams/Belgisch muziekleven. Deze geschiedenis gaat verder dan de autografen van de stichter van het Conservatorium, Peter Benoit; tot de absolute

topstukken behoren onder andere het *Beiaardboek* (1746) van Joannes de Grujters, het *Troisième livre de pièces de clavecin* (tussen 1744 en 1779) van Josse Boutmy, en de *Dodecachordon* (1547) van Henricus Glareanus. Deze drie werken zijn opgenomen op de Topstukkenlijst van de Vlaamse Gemeenschap.¹

De aanwezigheid van een uitgebreide erfgoedcollectie geldt overigens niet alleen voor de bibliotheek van het Conservatorium van Antwerpen, maar ook voor die van de conservatoria van Gent en Brussel. Het is dan ook geen geheim dat een groot deel van het Vlaams/Belgisch muziekerfgoed zich in de conservatoriumbibliotheken bevindt.

VAN HOGESCHOOLBIBLIOTHEEK TOT CULTUREEL ARCHIEF

Het muziekerfgoed in de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek kent een verscheiden herkomst. Zo spreekt het voor zich dat het Conservatorium, als instituut dat is gesticht in 1867, haar eigen geschiedenis documenteert in de bibliotheek. Daarnaast werden er van bij de oprichting van het Conservatorium voor zogenaamde klasbibliotheken boeken en partituren aangekocht; in 1874 zou de bibliotheek van het Conservatorium over een verzameling hebben beschikt van 33 werken.² Nog belangrijker zijn de historische collecties rond muziek en toneel die in de decennia daarna werden verworven. De erfgiften van de musicologen Edouard Grégoir (1822-1890) en Léon de Burbure de Wesembeeck (1812-1889) zorgden voor de eerste grote historische collecties met onder meer kostbare oude drukken en psalmboeken die in de bibliotheek van het Conservatorium terechtkwamen.

Antwerpen was hierin niet de grote voorloper. Deze vroege verzameling van historische partituren is zelfs geheel te situeren binnen een algemene tijdsgeest rond de negentiende-eeuwse Vlaamse conservatoria. In het oudste conservatorium van België, het in 1832 gestichte Conservatorium van Brussel, speelde de eerste directeur François-Joseph Fétis (1784-1871) op dit gebied een voortrekkersrol.³ Hij had in de jaren 1830 en 1840 al meteen de toon gezet met de aankoop van de Westphalcollectie. Deze collectie bevatte handschriften van onder meer Carl Philipp Emmanuel Bach en Georg Philipp Telemann.⁴

De geschiedenis van de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek toont aan dat er altijd al erfgoed geweest is, maar toch is haar rol als erfgoedinstelling het afgelopen decennium opmerkelijk belangrijker geworden. Dit heeft met een aantal ontwikkelingen te maken. Ten eerste is er in de voorbije jaren een groter maatschappelijk bewustzijn rond erfgoed ontstaan. Het klimaat waarin aan cultuur gerelateerde decreten en sensibiliseringscampagnes (zoals Erfgoeddag) van de overheid het belang van erfgoed benadrukken, zorgt ervoor dat, in het beste geval, erfgoed niet zomaar wordt weggegooid. Dit heeft voor de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek geleid tot een sterke toename van het aantal schenkingen in de afgelopen tien jaar. De Conservatoriumbibliotheek is nu meer dan ooit een plaats waar men erfgoed – of althans een vermoeden van erfgoed – naartoe brengt. Deze schenkingen bestaan overigens niet alleen uit muzikaal materiaal; in toenemende mate vindt ook theater- en danserfgoed een onderkomen in de bibliotheek. Een tweede reden geldt specifiek voor Antwerpen: de positie van de Conservatoriumbibliotheek als erfgoedinstelling is versterkt door de herprofilering van het AMVC tot het Letterenhuis in 2002. Voordien had muziekerfgoed ook in het AMVC een plaats, als deel van het 'Vlaams cultuurleven'. Nu de focus bij de letteren ligt, wordt muziekerfgoed meer dan voordien doorverwezen naar de gespecialiseerde instelling daarvoor, namelijk de Conservatoriumbibliotheek.

MESSIEURS DUFRENNE et VARNA PRÉSENTENT AU PALACE

NUDIST' BAR

OPÉRETTE-REVUE en 2 NUITS D'AMOUR

de ANDRÉ MAUPREY et HENRI VARNA

N°4 d'après KARL FARKAS et GEZA HERCZEG

MUSIQUE DE
ROBERT KATSCHER



- 1 CHANSON DU NUDISME
- 2 C'EST UN AIR SYNCOPÉ
- 3 L'AMOUR EST COMME UNE ROSE
- 4 LA BLONDE ELISABETH
- 5 VEUX-TU ME PARDONNER ?
- 6 OU VOUS AI-JE VUE ?
- 7 UN SLOW-FOX POUR VOUS
- 8 QUI VEUT MON AMOUR ?

CHAQUE NUMÉRO :
PIANO et CHANT net frs: 6.
CHANT SEUL " " 1,50

LUDWIG DOBLINGER
WIEN

ÉDITIONS MAX ESCHIG
PARIS

In 2009 verwierf de Antwerpse Conservatoriumbibliotheek de Collectie Dubar, een privéverzameling van meer dan tweeduizend volumes met niet alleen Vlaamse/Belgische muziek, maar ook jazz en amusementsmuziek van buitenlandse oorsprong, zoals deze opmerkelijke operette van de Oostenrijkse componist Robert Katscher (1894-1942).
Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 198.010

Verder is er ook nog een derde, negatief geformuleerde reden. Dat het muziekerfgoed grotendeels in de conservatoriumbibliotheken zit, is historisch gegroeid. Er is namelijk nooit een beslissing genomen om het erfgoed weg te halen uit de onderwijsinstellingen, in tegenstelling tot een tendens in het buitenland om het erfgoed te beheren in de nationale bibliotheken. Frankrijk is in deze context exemplarisch: het bovenvermelde Conservatoire de Paris beschikte ooit over een bibliotheek die het brandpunt was van muziekerfgoed in Frankrijk. In 1806 was de bibliotheek al ongeveer achtduizend volumes rijk; tegen het begin van de twintigste eeuw werd het honderdduizendste exemplaar ingeschreven. In 1935 werd de collectie van de Franse conservatoriumbibliotheek bij decreet toegevoegd aan de Bibliothèque nationale, samen met de Bibliothèque-musée de l'Opéra van de Opéra Garnier.⁵

De Antwerpse Conservatoriumbibliotheek plooide zich naar de evoluerende positie van (muziek)erfgoed sinds het begin van de jaren 2000 en verwierf in 2010 van de Vlaamse overheid het kwaliteitslabel 'erfgoedbibliotheek'. Zo is de bibliotheek uitgegroeid tot de enige gespecialiseerde erfgoedinstelling voor muziek, drama en dans in de brede regio rond Antwerpen. Sedert een paar jaar heeft ze aan de reguliere bibliotheekwerking ook een archiefmodule toegevoegd, zodat archieven van personen en organisaties in hun geheel kunnen worden bewaard en ontsloten. Naast erfgoedbibliotheek evolueert de Conservatoriumbibliotheek nu dus ook naar de hoedanigheid van een cultureel archief.

KLINKEND ERFGOED

Dat het erfgoed in een Conservatoriumbibliotheek wordt bewaard, heeft een paar belangrijke voordelen. Vooral de link met de uitvoeringspraktijk aan het Conservatorium is hierbij cruciaal. Bijzonder aan muziekerfgoed is dan ook meestal dat niet het bewaarde document, maar de klinkende uitvoering tot de kern van de zaak behoort, en aan een conservatorium heeft het muziekerfgoed des te meer de kans om te blijven leven, om bestudeerd en gehoord te blijven worden. Dit is onder meer af te lezen in de projecten die in en rond de bibliotheek lopen. Begin 2014 startte bijvoorbeeld een onderzoeksproject naar de choreografische kamermuziek van Paolo Litta (1871-1931) op basis van materiaal uit de bibliotheek. Van meet af aan was het de bedoeling om de uitvoeringspraktijk in dit project te integreren; naast output op papier behoort de uitvoering van een deel van dit repertoire tot de uiteindelijke doelen van het project. Een ander voorbeeld is het onderzoeksproject naar de Antwerpse componist Pierre Suremont (1762-1831). Ook dit project is gebaseerd op een uitgebreide collectie autografische manuscripten die in de Conservatoriumbibliotheek worden bewaard, en beoogt de publicatie en de uitvoering van een selectie Suremontpartituren. Hierbij maakt de bibliotheek dankbaar gebruik van haar omkadering in het Conservatorium.

Naast de mogelijkheden qua uitvoeringspraktijk aan het Conservatorium kan de bibliotheek ook bogen op specifieke expertise omtrent muziekerfgoed. Dit is deels gestoeld op de ervaring van de bibliotheek met erfgoed in het algemeen, en deels op een specifieke scholing van het personeel in muziek, bibliotheek en archief. Verder zorgen betrokken organisaties voor onderzoek naar het muziekerfgoed in de bibliotheek, zoals het Studiecentrum voor Vlaamse Muziek en de onderzoeksgroep Labo XIX&XX, die recent in de schoot van de bibliotheek werd opgericht.

GEKNELD TUSSEN ONDERWIJS EN ERFGOED

Tot hier klinkt de erfgoedwerking van de Conservatoriumbibliotheek zeer rooskleurig, maar er is aan deze situatie ook een cruciaal probleem verbonden dat de positie van de bibliotheek als erfgoedinstelling hypothekeert. De Conservatoriumbibliotheek wordt namelijk alleen voor haar werking als hogeschoolbibliotheek ondersteund; op het niveau van de hogeschool behoort de erfgoedwerking niet tot de kerntaken van de bibliotheek, en net omdat de bibliotheek tot een hogeschool behoort, wordt de erfgoedwerking niet ondersteund door het erfgoeddecreet. Dit brengt een aantal samenhangende moeilijkheden met zich mee: ten eerste heeft de bibliotheek als erfgoedinstelling in principe geen vast budget voor haar erfgoedwerking; de erfgoedwerking wordt grotendeels gefinancierd via de arbeidsintensieve organisatie van tijdelijke projecten. Hierbij ervaart de bibliotheek vooral een situatie van 'dweilen met de kraan open': er komt meer materiaal binnen dan kan worden verwerkt. Bovendien slurpt het organiseren van deze projecten kostbare tijd van de erfgoedwerking op.

Een tweede probleem is dat het bestaan van deze projectmatige erfgoedwerking sterk afhankelijk is van de keuze van afzonderlijke individuen. De interesse van de bibliothecaris bepaalt in hoeverre de bibliotheek als erfgoedinstelling fungeert, samen met de tijdelijke klemtonen in het beleid van de hogeschool. Dit is niet in de eerste plaats een probleem voor de bibliotheek, maar wel voor het muziekerfgoed an sich. De enige gespecialiseerde instelling voor muziekerfgoed in de regio kan namelijk op lange termijn niet garanderen dat de zorg voor en de bewaring en ontsluiting van (nieuw) muziekerfgoed op deze manier kan worden voortgezet. Het muziekerfgoed zit dan wel op zijn plaats in de Conservatoriumbibliotheek, maar op dit moment ontbreken er nog een aantal externe factoren om deze situatie te stabiliseren.

I'M SAILING OFF TO

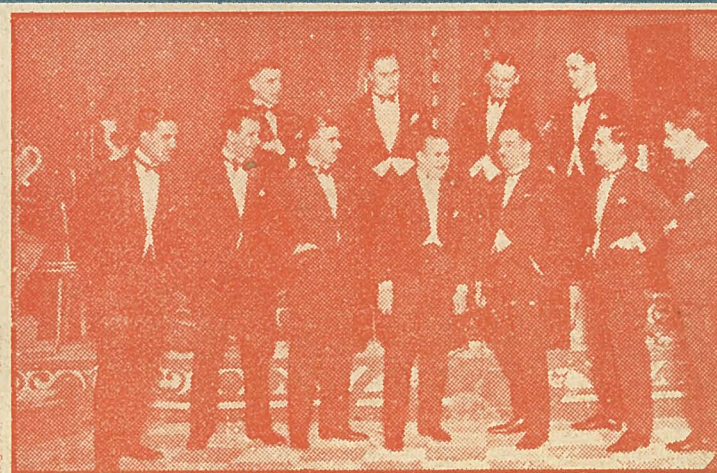
CHINA

JUST TO TEACH ALL
GOOD CHINAMEN
TO DANCE
Charleston

WORDS BY
PETER PACKAY

MUSIC BY
DAVID BEE

WITH
LUKE A



FEATURED BY

JACK HYLTON and his Famous Band

CODE: SAILINGOFF

INTERNATIONAL
MUSIC COMPANY

EDITEURS ET MARCHANDS DE



Afbeelding vorige pagina: De collectie jazzmemorabilia van Albert Michiels (1923-2008) bevat een schat aan kleurrijke titelpagina's, waaronder deze partituur van de Brusselse jazzlegende David Bee (1903-1992).

Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 210.059

Afbeelding links: De Antwerpse vereniging *De vrienden van de dans* publiceerde in 1947 een brochure met prachtige prenten, als herinnering aan de creatie van het ballet *Les mouchoirs*. Lea Daan ontwierp de choreografie van de voorstelling, muziek en tekst werden respectievelijk voorzien door Renier Van der Velden en Roger Avermaete.

Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 75.083

De problematiek van het erfgoed in de bibliotheek wordt al een tijdlang af en toe in een artikel aangehaald. In 2000 omschrijft Edward Vanhoutte in de studie *Zorgen voor later?* de situatie in de conservatoriumbibliotheken van Antwerpen, Brussel en Gent met betrekking tot archiverings- en inventariswerk als 'zeer ernstig'.⁶ Als hoofdreden haalt Vanhoutte aan 'dat deze bibliotheken formeel als schoolbibliotheek behandeld worden'. Negen jaar later deed ook Veronique Verspeurt deze vaststelling in een bevraging van Vlaamse muziekbibliotheken naar aanleiding van een praktijkverhandeling voor de master Informatie en Bibliotheekwetenschap, getiteld *Muziekbibliotheken in Vlaanderen: landschapstekening en erfgoedwerking*.⁷ Ook hier kwam de genoemde reden aan bod vanuit het standpunt van de bevroegde conservatoriumbibliotheken zelf. Jan Dewilde vatte de problematiek voor Antwerpen in 2010 samen in het artikel *Conservatoriumbibliotheken: de Assepoesters van het muziekerfgoedbeleid*. Ook in het handboek muziekerfgoed *Achter de muziek aan* (2010) wordt de situatie heel kort aangehaald.⁸

Ondertussen heeft de bibliotheek grote stappen voorwaarts gezet op het gebied van archivering en inventarisatie. Zo werden er, naast de organisatie van erfgoedprojecten, ook twee voltijdse equivalenten erfgoedmedewerker aan het bibliotheekpersoneel toegevoegd dankzij het engagement van de overkoepelende Artesis Plantijn Hogeschool. De kernproblematiek blijft evenwel na al die jaren dezelfde. De Conservatoriumbibliotheek zit als erfgoedinstelling namelijk vast tussen onderwijs en erfgoed; het erfgoeddecreet kan op dit moment in niet meer dan een label voorzien – wat alleen een morele ondersteuning biedt – en de onderwijsdecreten hebben met erfgoed niet veel te maken.

HET MAATSCHAPPELIJK DRAAGVLAK VAN EEN NICHE

De situatie van het muziekerfgoed in de bibliotheek is verbonden aan een onderliggende problematiek met betrekking tot muziekerfgoed in het algemeen. Er speelt dan ook een belangrijke maatschappelijke component mee in deze zaak; het Vlaams/Belgisch muziekerfgoed lijkt vooralsnog niet heel erg populair, vooral in vergelijking met haar equivalenten binnen de letteren en de beeldende kunsten. Als klassieke muziek over het algemeen al tot

+ Aan een conservatorium krijgt muziekerfgoed de kans om te blijven leven. +

een niche behoort, dan behoort klassieke muziek van Vlaamse/Belgische afkomst tot een nog smallere niche. Het repertoire is grotendeels onbekend en onbemind. Een bijkomend probleem is dat het zogenaamde muziekerfgoedveld zeer versnipperd is. Er is amper contact tussen de verschillende instellingen die iets met muziekerfgoed te maken hebben, zoals de conservatoriumbibliotheken, de nationale bibliotheek, de betrokken media en het expertisecentrum Resonant. Er bestaat vooralsnog geen overkoepelende visie voor het eigen muziekerfgoed; er zijn enkel afzonderlijke projecten. Dit heeft niet met onwil te maken, wel met de brede opdracht van ieder afzonderlijk instituut. Toch is het een gezamenlijke visie die op lange termijn een

breder draagvlak voor het Vlaams/Belgisch muziekerfgoed kan creëren.

Een bijzonder mooi voorbeeld van een dergelijke overkoepelende visie voor het muziekerfgoed is te vinden in Noorwegen. Om de versnippering van het muziekerfgoedveld tegen te gaan, bundelden een aantal instellingen in 2010 de krachten, waaronder de Nationale bibliotheek, de Norwegian Academy of Music (Norges Musikkhøgskole) en de musicologieafdelingen van de universiteiten van Oslo en Bergen. Het resultaat hiervan was de start van een gemeenschappelijk muziekerfgoedproject, onder de titel *Norsk musikkarv* (*Norwegian Musical Heritage*). Het doel van het project is de digitalisering en publicatie van, en het onderzoek naar het Noorse nationale erfgoed. Een overkoepelende raad maakt keuzes en tekent de lijnen van het project uit. Het pilootproject van *Norsk musikkarv* was bijvoorbeeld de kritische editie van het verzameld werk van Johan Svendsen (1840-1911). Inmiddels werden Svendsens partituren al door verschillende musici en orkesten uitgevoerd.⁹

NAAR EEN DUBBELE IDENTITEIT

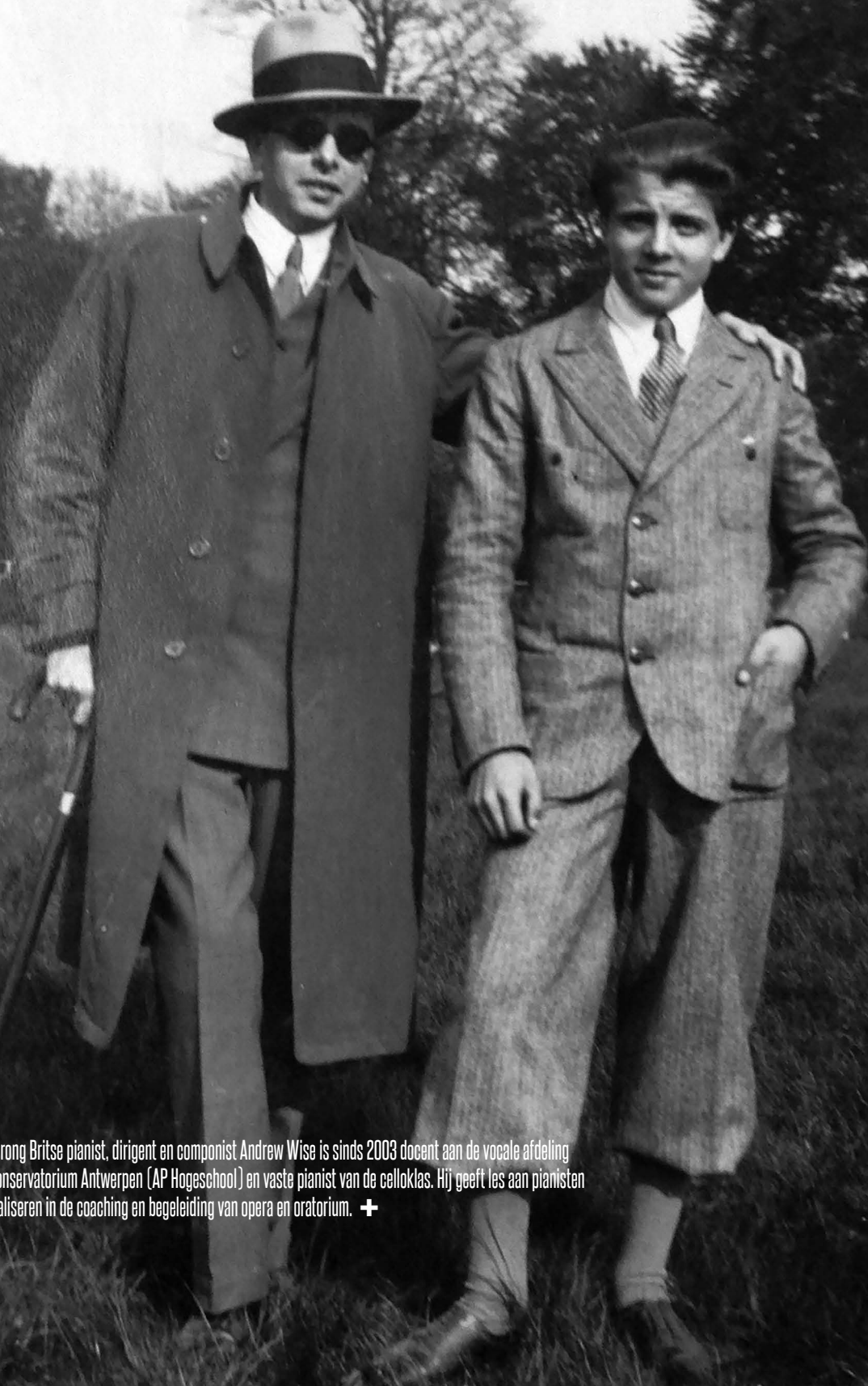
In tijden waarin er een steeds groter gewicht wordt toegekend aan het ondernemerschap van culturele instellingen, bestaat het gevaar dat suggesties naar het beleid toe niet meer legitiem worden geacht. Het lijkt een gemakkelijksoplossing waarin de verantwoordelijkheid wordt doorgeschoven naar de Vlaamse overheid, te lui als men is om zelf met zogenaamde 'alternatieve financiering' op de proppen te komen. De bibliotheek maakt echter gebruik van de alternatieven die voorhanden zijn, van het organiseren van projecten tot het oprichten van een eigen onderzoekseenheid. Toch blijkt de problematiek van het muziekerfgoed groter dan de initiatieven van de bibliotheek. Het is dan ook quasi onmogelijk om op lange termijn een duurzame erfgoedwerking op basis van tijdelijke projecten op te bouwen. Het probleem ligt dan ook niet bij de organisatie van de projecten zelf, maar bij de omkadering.

Een mogelijke oplossing ligt in deze situatie bij het overkoepelende beleid. Hierbij is de erkenning van de bewaarinstellingen van muziekerfgoed via het erfgoeddecreet een voor de hand liggende optie. Als ondersteunende gedachte hierbij geldt de vaststelling dat het huidige muziekerfgoedbeleid qua middelen de klemtoon legt op de intermediaire instellingen die zelf geen collectie beheren. Specifiek voor Antwerpen zou een dergelijke erkenning betekenen dat de Conservatoriumbibliotheek loskomt van de rigide identiteit van een hogeschoolbibliotheek, die de ontwikkeling van een erfgoedinstelling hypothekeert. De uitwerking van een dubbele identiteit zou een interessante oplossing kunnen bieden: hogeschoolbibliotheek én erfgoedinstelling, waarbij de tweede pijler wordt erkend en structureel ondersteund via het erfgoeddecreet. Een dergelijke herschikking van het erfgoedveld zou een betekenisvolle eerste aanzet kunnen zijn tot de ontwikkeling van een langetermijnvisie voor het Vlaams/Belgisch muziekerfgoed. +

NOTEN

- 1 Een bredere greep uit de erfgoedcollectie van de bibliotheek is online te bezichtigen via de website <http://www.libraryconservatoryantwerp.be/erfgoed>.
- 2 M. Buysens, 'De bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Conservatorium.' In *Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen: 1898 – school conservatorium hogeschool – 1998. Traditie en vernieuwing*. Antwerpen 1998, p. 217-225.
- 3 J. Dewilde, 'Conservatoriumbibliotheken: de Assepoesters van het muziekerfgoedbeleid.' *Bibliotheek en archiefgids*, 86 (2010) 1, p. 9-14.
- 4 Meer informatie over de Westphalcollectie is te vinden via de website <http://www.muziekcollecties.be/nl/westphal> [11 januari 2016].
- 5 Het bewuste decreet stamt van 30 oktober 1935 en voorziet de 'fusion des bibliothèques musicales'.
- 6 E. Vanhoutte, *Zorgen voor later? Argumenten voor de Wetenschappelijke Bestudering van de Vlaamse Muzikale en Literaire Archieven, Bibliotheken en Bewaarplaatsen*. Deurne 2000. <<http://www.kantl.be/ctb/pub/zorgen/zorgen.pdf>> [17 juli 2015].
- 7 V. Verspeurt, *Muziekbibliotheken in Vlaanderen: landschapstekening en erfgoedwerking. Bevraging over de invloed van het Vlaams erfgoedbeleid op de werking van deze bibliotheken*. Praktijkverhandeling Universiteit Antwerpen. Antwerpen 2009.
- 8 K. Van der Meijden & H. Moyson, 'Bewaarplaatsen van muzikaal erfgoed in Vlaanderen en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.' In *Achter de muziek aan. Muzikaal erfgoed in Vlaanderen en Nederland*. Leuven 2010, p. 191-219.
- 9 Informatie over dit project is ook in het Engels beschikbaar via de website <http://www.musikkarven.no> [11 januari 2016].

+ On 16th April 2016 deSingel International Arts Campus is to devote an entire day to the life and works of the fascinating Belgian composer Albert Huybrechts. +



+ De van oorsprong Britse pianist, dirigent en componist Andrew Wise is sinds 2003 docent aan de vocale afdeling van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (AP Hogeschool) en vaste pianist van de celloklas. Hij geeft les aan pianisten die zich willen specialiseren in de coaching en begeleiding van opera en oratorium. +

andrew.wise@ap.be

Albert Huybrechts Discovery

Andrew Wise
Royal Conservatoire Antwerp

Op zaterdag 16 april brengt deSingel Internationale Kunstcampus de Albert Huybrechts Discovery. Leven en werk van deze intrigerende Belgische componist staan dan centraal. Kijk eens naar de foto: Albert Huybrechts, componist, te jong gestorven, en naast hem, zijn jongere broer, Jacques. Voor Jacques was Albert er altijd, ook veertig jaar na zijn dood, en hij maakte er zijn levensmissie van om Albert te redden van de vergetelheid...

On Saturday 16th April deSingel International Arts Campus will be presenting their Albert Huybrechts Discovery. An entire day is devoted to the life and work of Albert Huybrechts, an intriguing Belgian composer who died too young at the age of 39. Take a look at the photo: there he is with his much younger brother, Jacques. Albert was always in Jacques' mind somewhere. He spent forty years trying to save the elder brother he adored from oblivion...

Albert Huybrechts (1899-1938) was born in Dinant to a Flemish father, a cellist from Antwerp, and a Walloon mother, the daughter of a local tailor. Albert spent most of his life in Brussels, dying there at the age of 39 in 1938.

On 16th April 2016 deSingel International Arts Campus is to devote an entire day to the life and works of the fascinating Belgian composer Albert Huybrechts. There will be a concert of symphonic music, including the aptly named *Chant d'angoisse*, which we can perhaps see as his musical testament, as well as the rhythmically exciting *Cello concertino*. Highlights from his not inconsiderable chamber music oeuvre also feature on the day's programme, including the *Sonata for violin & piano*, which won the prestigious American Coolidge Prize in 1926, and which ought for him to have been a springboard to fame and glory. Why it wasn't, is probably as much due to his tortured personality as it is to the lack of recognition he received here in Belgium. Or so his brother Jacques claims.

Whether Jacques Huybrechts is right about this or not is one of the questions I hope to answer in my book *Albert Huybrechts, testimony of a musician*, which is to be published in the course of 2016, and which consists of an English translation of Jacques' French memoir about his brother as well as a critical analysis of Jacques' very personal and very particular stance on the matter. He spent forty years promoting Albert's works, publishing in 1982 a monograph in which very intimate details of the composer's life, philosophy and artistic attitudes are revealed. He must have adored his brother.

Jacques work is for us today the basis for more or less everything we know about Albert Huybrechts' biography. The Brussels film director Joachim Thôme spent six years working on his own imaginative response to Jacques' version of the composer's life, which appeared in November 2015 in the form of the magnificent docudrama *S'ENFUIR*, which deSingel will be showing at 12 noon on 16th April. Joachim has integrated crucial works from the composer's

oeuvre in his moving and gripping account of Albert's life. He even arranged for a new recording of the *Chant d'angoisse* by the Orchestre Philharmonique Royal de Liège, who will in fact be presenting this work as the final item in their evening concert.

What follows is a short extract from the introduction, as well as two chapters from my translation of Jacques Huybrechts' memoir.

IN THE ROYAL LIBRARY

The casual visitor to Brussels might be forgiven for not noticing the Royal Library. A modest monolith, it rises up on the south west side of the Mont des Arts, massive but retiring, a stone's throw from the Central Station, if indeed one could throw a stone from the Central Station, which is buried metres under the ground by an extraordinary stroke of foresight on the part of the architects, which links rail connections to the north and south of the Belgian capital, and for which all Belgians, and our casual visitor for that matter, ought to be eternally grateful.

The Albertina, as the library is known colloquially, is a shy giantess who gives up her temple's secrets only to those determined to discover them. Leaving the casual visitor outside in search of less abstruse entertainment, the determinedly curious enter through inconspicuously marked glass doors. Inside, the holders of a reader's card may pursue their quest along a polished wood floor in the hushed silence of a broad corridor, lined as far as the eye can see with lockers, for therein must all coats, bags and sundry encumbrances be deposited. And so, the shoddy material paraphernalia of life left behind, you come to a row of lifts where you may wait patiently with your laptop and notebook under your arm, in the company of twenty or so others similarly equipped, like so many souls waiting for their crossing to Elysium.

The music department is on the fourth floor. Press a buzzer, and one of the guardians of this particular shrine will open the door for you to a high, spacious, light reading-room in which a dozen or so large oak tables are arrayed. There are lecterns and upholstered chairs, both much used. Outside a wall of windows, ordinary folk, far away, go about their ordinary business. The view to the gardens below is extremely agreeable.

You will have had the forethought to put in a request for the documents you want to read a day or two in advance, for the search for truth ought not to be too easy and anyway the custodian needs a little time to fetch them from the repository. After all, more than four million books are deposited here.

If you ask to see the Huybrechts archive, you will have to be a little more specific. There are many volumes and you may see only five at a time. You ask for the first five. You wait expectantly. After a time a trolley arrives. There are five boxes in very thick, blue-grey cardboard, heavy, built to withstand fire and flood, you feel, as you strain your elbows to put the first one on the lectern in front of you. Inside, a ring binder and plastic envelopes, all entries numbered meticulously by category and ordered by date. There are notebooks with harmony exercises, sepia photographs, concert programmes, newspaper reviews, extracts from magazines, transcripts of radio programmes and... letters. Letters to concert organisers, letters to publishers, letters to record companies, to magazines, to reviewers, to amateur music lovers, musicologists, librarians, conductors, violinists, cellists. And more often than not their replies too. The letters cover a period of perhaps fifty years, not in sudden bursts followed by long silences but steady and regular, a constant stream. Some are from or to the composer Albert Huybrechts but most are signed by or addressed to his brother Jacques.

JACQUES HUYBRECHTS

Jacques Huybrechts was the youngest of the three children and younger by seventeen years than his elder brother. In the middle came a sister. Jacques was to live on for nearly fifty years after Albert's death in 1938. He married and had four daughters. He had a conventional job in the service of Diamant Boart, a Belgian international group active in the production and distribution of diamond tools and machines for the natural stone and construction industry. In his free time he painted and he corresponded. For the last twenty years of his life he worked on a memoir about his brother, which finally appeared in 1982. His daughters will tell you how he sat at the kitchen table every evening, a portable typewriter and a sheaf of papers in front of him, a PR-man and spin doctor *avant la lettre*, promoting his brother's works, setting right the many misunderstandings about his life, making sure, in short, that no one forgot him.

In Jacques' memoir nobody is spared, and least of all Albert. We see the composer warts and all, with all his arrogant intolerance, his disdain for those he so quickly branded as opportunist, his clumsiness dressed up as

idealism, his pig-headed self-denial, his inflexible and impulsive impracticality worn like a badge of defiance, his self-pitying defeatism, the enormous chip he carried on his shoulder. He was his own worst enemy. Their mother doesn't fare much better in her younger son's portrayal. He describes the family home in Anderlecht as a ghetto over which the mother rules, the father some four years dead, with tyrannical self-abnegation. Jacques' description of how Albert caves in to her in Chapter V is at once heart-rending and exasperating. This is a family, dysfunctional but closely knit all the same.

Why did Jacques go to all this trouble? Why did he devote nearly three-quarters of his life to telling and retelling Albert's story to all who were willing to listen? Does the key lie in the episode recounted in Chapter V, *The flowers*? In this scene from childhood an adult drama of recrimination is seen through the eyes of an eight-year-old, as little Jacques hides in his little corner and plays with his few toys while the grown-ups fight it out in the next room. Are his divided loyalties to haunt him for the rest of his life? These are speculations. Jacques himself is more specific. He outlines his point of departure in a long letter to the Canadian amateur musician and music lover Noël Falaise in April 1959. Falaise is a geography lecturer in the École des Hautes Études Commerciales de Montréal who listens to classical music voraciously in his spare time and plays the violin in an amateur string quartet. He and Jacques never in fact meet, but their correspondence spans a period of nearly ten years. Here is the passage in question:

I have now for many a long month been strongly absorbed in a short psychological essay about the case of my brother. The idea came to me after the concert on 1st July 1958. After reading the reviews I became aware of the general ignorance prevailing about the composer's real personality, and realised that it was necessary to set the record straight. It might surprise you to learn that at the moment I remain the only person still able to bear witness to the man and the artist in his relations with the rest of the world.

The aesthetic problems on which everyone vainly dwells at such length pale into insignificance compared with the human problems which inspired his works and which marked them so intensely. One has to have been oneself one of the essential elements of these problems, to have been linked to their solution and furthermore to have had the inestimable privilege of fraternal affection to really feel everything which separates my brother from the kind of art reduced to a pure play of aesthetics or in short, the worthlessness of such a pastime. The problems which made him the man he was and which are embedded in his works: these we must reveal as clearly as we can and even crudely if this helps people to understand them. They are perhaps commonplace, but what is not commonplace is how he resolved them. That is where his humanity and the secret of his works is to be found.

Whether knowledge of a composer's biography gives the listener insight into the inner meaning of his works is a moot point, as is indeed whether works of music can be said to have any inner meaning at all. Obviously some works of music have an ostensible meaning, or at least an ostensible function. A mass by Byrd, Palestrina, Schubert, Mozart is part of the liturgy of the Christian Church and in this sense has the inner meaning or intention of glorifying God and preparing the communicant to receive the Eucharist. The *Matthew Passion* is about the death of Christ and has the inner meaning or intention of intensifying the listener's compassion for his suffering. Wagner's *Die Meistersinger* is about a mediaeval singers' guild and has the inner meaning of showing how musical inspiration transcends craftsmanship. Even Mahler's second symphony is not only called the *Resurrection Symphony* but could be argued to be about resurrection too. But what kind of inner meaning does Huybrechts' *Violin sonata* have? The *Chant funèbre* is called a funeral song but is it in fact an elegy? Can we listen to it without knowing that his father was a cellist and that his premature death was a 'cruel stroke of fate', as Jacques calls it, which was to change Albert's life irreversibly?

TWO BROTHERS

As I write in 2016, Huybrechts' prize-winning *Violin sonata* has found its niche in the repertoire. Recorded by some great violinists and played by many, it may stand alongside Ravel's masterpiece in the genre, which was composed exactly contemporaneously, and is worthy of its place in the tradition of the Belgian violin school founded by Ysaÿe. This is as much due to the work's intrinsic worth as to Jacques' efforts on his brother's behalf. Whatever Jacques' personal reasons might have been, one cannot doubt the conviction and perseverance with which he applied himself to promoting and defending Albert's music. As he writes, it was not time to compose more of which Albert was deprived by his untimely death: 'A longer life wouldn't have changed much. It was not time to write great works which he lacked, it was the ability and the means to make his way in the world.'

Even if he had lived longer, one wonders if his introverted and tormented personality could ever have got him better than a cold shoulder from the world at large. So far as his music was concerned, death and Jacques were the best things that could have happened to him. Perhaps I am being unkind. Jacques' account of his life demonstrates,

à Louis Ruysen
CONCERTINO
pour violoncelle et orchestre
1932



circa 27'
violoncelle-solo

Albert Huybrechts

Modérément animé. (132 = ♩.)

piano ou orchestre

solo

Albert Huybrechts' *Cello concertino* (1932). CeBeDeM: Brussel, 1957.
Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 34054

better than I can, how external factors combined with his obsessive and over-principled character forged a destiny from which there was for Albert Huybrechts no escape. Or if there was an escape, it was in music. As Jacques sees it, his music is his emotional autobiography, and memoir and music combined become a moving multimedia experience by two brothers whose fates were indissolubly joined.

What Jacques hoped for has, some fifty years later, actually come to pass and the music of Albert Huybrechts is in 2016 enjoying something of a revival. The label Cypres Records from Brussels is halfway through recording all of his works of chamber music, while the film director Joachim Thôme has just released the documentary film *S'ENFUIR*. In a year which has also seen the release of the documentary *AMY* about the tragic life of the British pop phenomenon Amy Winehouse, comparisons between Thôme's and Asif Kapadia's artistic visions are not out of place. Music and biography are inextricably linked in both, and Thôme's highly imaginative achievement gives us this moving multimedia experience in concrete form.

As for Jacques' motives, perhaps we should take the inscription on the first page of the memoir at face value: 'À ma femme qui aura cru sans avoir vu.' When he married in 1945, his brother had already been dead for some years. Jacques' wife never saw Albert, never knew him, but after reading she will have believed, and will too perhaps have understood the personal circumstances which shaped the man she married.

As we close the last of the blue-grey boxes in front of us, in heavy cardboard built to withstand not only fire and flood but our inquisitive gaze too, as we replace it next to its companions on the trolley, slide our chair back under the broad oak table, glance once more out of the window to the gardens below where the ordinary people we are about to rejoin go about their ordinary business, we may well wonder at the 'inestimable privilege of fraternal affection' which we have just witnessed. It applies in both directions.

Without Jacques' unceasing efforts, Albert's music would surely be long forgotten. But even the greatest spin doctor cannot save second-rate art from oblivion. Huybrechts' music lives on because it is touched by greatness, and we cannot help but be touched too by the infinite sadness of his life. With hindsight all our fates seem ineluctable but he seemed to have even fewer choices than most of us, we may well muse, as we collect our coats and bags from the Royal Library's lockers and join the crowds surging down the steps of Central Station to wait for our rail connection, either to the North or to the South.

+ In Jacques' memoir nobody is spared, and
least of all Albert. +

TRANSLATION OF JACQUES HUYBRECHTS' MEMOIR:¹

Chapter IV Family Ghetto I

He had in him something quite exceptional, there's no doubt about it. Everyone he associated with is in agreement about that. These were almost always relationships which he didn't initiate with people he refused to confide in: chance encounters born of social necessity out of which friendship seldom arises and affection hardly ever. Maybe this explains why people practically never passed the stage of compassionate sympathy, desire to protect, regard for his moral integrity.

He never had a real companion in his whole life, someone with whom he could let himself go and to whom he could open his heart. Always he seemed distant and reserved, keeping company with no one, not even the neighbours he saw every day. If ever he were to involve himself or take part in something unreservedly, then it would be in secret and as if it were something to feel guilty about.

Music, his own mysterious music, was never other than a stage setting for or a contract with the passionate side of his nature, or at least what passed for a passionate side.

People who knew him, most of them without financial resources of their own, or badly placed to help him or support his aspirations, were more like accomplices than friends: some were devoted to the man but ignorant of the artist, others entertained misguided or infantile ideas about who he was. Of the musicians among them, many held views too distant from his, or were pupils too young to understand what he represented. They only had faith in the man, preferring to avert their gaze in the presence of an obscure reticence about more profound truths.

In reality the way his life unfolded was not normal, unless one is prepared to admit that music for him was not such an important matter, and that if he had had to choose, he would always prefer solitary stagnation.

To begin with there is the hidden fact, like all irrational truths hard to acknowledge, of the sacrifice he made of his life as an artist, not only in taking the full and unreserved responsibility of providing for his family, but also in submitting to an all too typical maternal despotism. This submission to duty is an affront to human decency, so evidently setting self-sacrifice against artistic ambition. Its gravity is fundamental. He was under an obligation to the world that judged him and which was willing to applaud the artist who offered up his life and even the life of others to his duty. No challenge could persuade him to turn his back on his moral obligations. Virtue, he felt, has nothing to do with art and he favoured his ethical integrity above his vocation as a musician.

Ever since adolescence he had felt somehow implicated in his parents' marriage, and their quarrels, caused by the unspoken failure of their sex life, affected him deeply. Perhaps on the night before her marriage someone ought to have told the young bride something of the laws of existence before placing her 'in the arms of the man who, henceforth, has the care of her happiness; it is his duty to raise the veil drawn over the sweet secret of life.' No doubt she spent the night 'anxiously awaiting the revelation she had partly guessed, the unveiling of love's great secret'.²

That unveiling must have been quite horrific to judge by the eternal silence imposed on all matters of the flesh, whether explicit or implicit. This abnegation, observed by all of us, was so absolute that at the age of twelve I still knew nothing about the birds and the bees.

Physical love dared not speak its name; only in novels could we discover anything about it and only then in terms of the imagination of the novelists and thus in fact as a forbidden fruit only to be found in literature.

When the rowing started Albert stood up for his mother, she being the weaker party. This was the trap of pity into which he was inescapably to fall. It was not so much that he was actively entrapped, for of the two it was his father whom he loved in spite of the latter's impulsive and extreme character. In his first youth he had been torn between his mother's possessiveness, which turned him into a fearful child, and his father's paternal authority, which resisted her hold on him. Albert was later to retain only good memories of his father. Of his mother he remembered only the worst.

When his father died in 1920 Albert became the sole support of a mother who had no strength of will, no hope, and no financial resources, of a younger sister of sixteen who had no idea what to do with her life and of a little brother of three.

Once the undertaker's expenses were paid on the day of the funeral, they had no idea how they were going to eat the next day.

During father's illness we had fought against the worst which was to come, but the worst which was to come was for Albert not so much the death of his father as the accession of his mother. As a wife she was always a victim. As a widow she was to become sacrosanct. In her distress she required support. In her unhappiness she was to demand devotion. The worship which emerged from his most elementary filial duty is from now on to define him completely in terms of both his own conscience and that of others. The family approves. Isn't this what an exemplary son and brother ought quite naturally to do in the face of these unhappy circumstances?

No questions are asked about Albert the artist. First we have to live. Music of course he has to do because that is his profession and because he can't think of anything else to occupy himself with. Once people have realised that that is a matter about which he admits no compromise, they let him get on with it as he sees fit.

In these complexities where pity and fear jockey for position, a new solidarity rises from our shared fate, a solidarity in which he who has the most to endure has the most to demand, in which the weakest must be rescued first. A spirit of the ghetto where mother is to rule for the rest of her life and which is to remain a mystery to the whole world.

Chapter V The Flowers

On Saturday 5th December 1925 two songs by Albert Huybrechts, Chant d'automne on a poem by Baudelaire and Les roses de Saadi, text by Deshorbes-Valmore, are performed by Mademoiselle Mergan, voice and Charles Scares, pianist, professor at the Brussels Conservatory, at a gala concert put on at the Belgian Radio Concert Hall by the Brussels division of the Amplion company³. It is the first performance of the songs.

On my return from school a few days later I noticed a huge bouquet of red flowers on a piece of furniture.

It felt immediately to me as if some misfortune had happened, like a portent of doom.

There was a card attached to the bouquet, a visiting card from a young woman!

I don't remember what was said at that moment but I can't forget the sensation of high drama which this induced in my childish heart.

We'd never seen any flowers except the ones in our garden so this unfamiliar bouquet in our house was as frighteningly intrusive as someone armed with a gun.

I'd already heard Mother and Marcelle talking out loud in Albert's absence about a twenty-franc coin found in the pocket of his dinner-jacket and about him repeatedly coming home late. I think they even went to spy on him at the corner of the road.

Now they were talking about 'that woman' with such a ferocity that I trembled with fear in my little

corner while pretending to play. Our deep-seated destitution weighed on all this. Mother wept as she did the laundry and I didn't dare breathe a word for fear of hearing Heaven knows what.

It felt as if a monster was prowling around the house, a monster which had to be kept out at all costs, otherwise we would be broken, cast out and thrown to the wind...

One evening, one dark winter evening, Albert came home late. We'd sat up waiting for him, Mother and I. She was silent and I was playing in my little corner and when he came in I went on playing.

I couldn't say how it all started.

All of a sudden I heard Mother start shouting in a tone which made my blood freeze. She was sobbing and wringing her hands while he stammered, 'But Mother, what's the matter?'

I saw him get up to go and calm her but she jumped on him in the middle of the room, grabbing him by the hair and shouting in his face 'Get out! Go with her then, walk out on your little brother, but just you wait till I get my hands on her, I'll pull out her hair, I'll gouge out her eyes...!'

Quite distraught he spluttered 'But Mother, but Mother!'

I still see before me this pitifully appalling scene in that dismal gaslight. I was behind the table the whole time scarcely daring to breathe. I was ashamed to have to witness such a scene.

When it was all over a heavy silence fell.

'The little one is looking at me like a murderer.'

He was seated, hair unkempt, face distorted, and he looked at me with an indescribable expression.

'Come and sit on my lap, my lad,' he repeated.

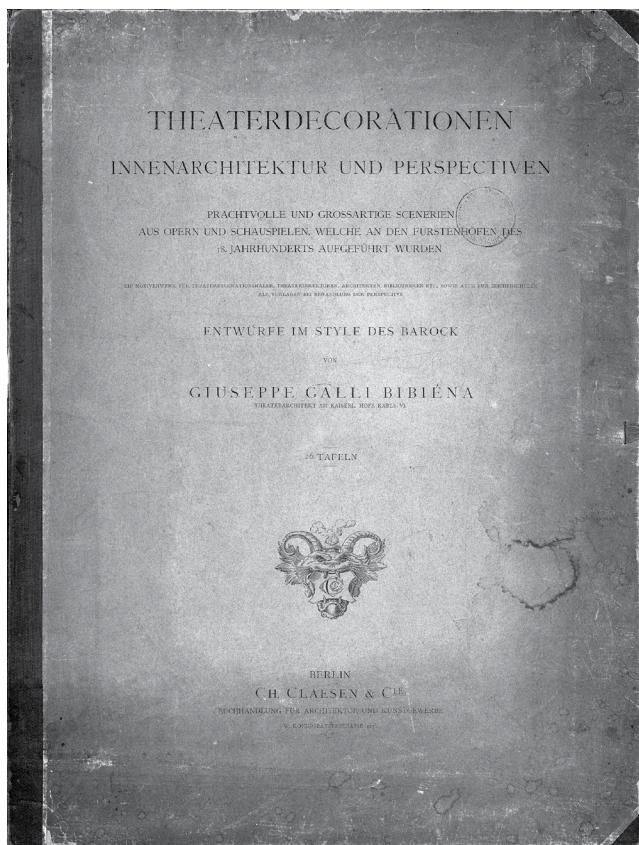
I went toward him, my legs trembling, and laid my head against his chest. Then, his mouth in my hair, he burst into tears...

As I was going to bed I heard him say to Mother, 'Let's not talk about this matter ever again, if you don't mind. I'll write to her tomorrow.' He kissed her and went into his room.

That was the end of it. My heart was filled with a tremendous calm and we never spoke of it again. ✚

NOTEN

- 1 A. Huybrechts, 'Musicien prévenu de musique. Un dossier à instruire.
<<http://www.alberthuybrechts.be/media/AlbertHuybrechtsUnDossierAlInstruire.pdf>> [4 februari 2016].
- 2 G. de Maupassant, *A woman's life*. New York 1923, p. 55: 'There are some things which are carefully hidden from children, from girls especially, for girls ought to remain pure-minded and perfectly innocent until the hour their parents place them in the arms of the man who, henceforth, has the care of their happiness; it is his duty to raise the veil drawn over the sweet secret of life. But, if no suspicion of the truth has crossed their minds, girls are often shocked by the somewhat brutal reality which their dreams have not revealed to them. Wounded in mind, and even in body, they refuse to their husband what is accorded to him as an absolute right by both human and natural laws. I cannot tell you any more, my darling; but remember this, only this, that you belong entirely to your husband... Jeanne lay still, anxiously awaiting the revelation she had partly guessed, and that her father had hinted at in confused words—awaiting the unveiling of love's great secret.'
- 3 Amplion is a brand of loudspeaker manufactured by Alfred Graham & Co.



De bundel met 26 afbeeldingen van ontwerpen van Giuseppe Galli Bibiena, aangekocht bij de befaamde Architekturbuchhandlung Ernst Wasmuth in Berlijn.

Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 225432

Theaterdecors van Giuseppe Galli Bibiena: op het snijvlak van scenografie en architectuur

Jan Dewilde
Koninklijk Conservatorium Antwerpen

Wat de Bachfamilie betekent voor de muziek, dat is de Galli Bibienadynastie voor het theater: generaties lang zouden deze families, elk op hun domein, de toon aangeven. De Galli Bibienafamilie ontleende zijn dubbele naam aan de familienaam van stamvader Giovanni Maria Galli (1625-1665) én aan diens Toscaanse geboorteplaats Bibbiena. Na zijn studies bij de Bolognese schilder Francesco Albani (1578-1660) legde Giovanni de fundamenteën voor een dynastie 'pittori scenici' die binnen en buiten Italië een grote renommée zouden verwerven. Hun laat-barokke beeldtaal was vooral aan de Habsburgse hoven bijzonder populair en tussen 1690 en 1787 zouden acht telgen van de Galli Bibienafamilie tal van somptueuze decorontwerpen maken voor vorstelijke opera-uitvoeringen, kroningsplechtigheden, huwelijken en begrafenissen. Ze werden in het bijzonder geroemd omwille van de grandeur en de pracht en praal van hun even gedetailleerde als omvangrijke decors.

Van alle Galli Bibiena's zou Giuseppe de beroemdste worden. Misschien ook wel de veelzijdigste: op het snijvlak van verschillende disciplines werkte hij als decorateur, scenograaf en architect. Hij was evenzeer stielman als kunstenaar.

Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) werd in Parma geboren als tweede zoon van Fernando Galli Bibiena, bij wie hij de stiel leerde. Zo vergezelde hij zijn vader toen die in 1708 naar Barcelona werd geroepen om er de pompeuze huwelijksplechtigheid tussen Karl van Habsburg en Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel aan te kleden. Later reisde Giuseppe met zijn vader langs de hoven van keizer Karl VI en kreeg hij steeds meer opdrachten voor het decoreren en insceneren van Habsburgse feestelijkheden en solemniteiten. Zo ontwierp hij onder meer de katafalken voor de begrafenissen van zowat dertig nobellieden en vorsten.

In 1717 tekende Giuseppe in Wenen het decor voor *Angelica, vincitrice di Alcina*, een 'festa teatrale' van Johann Joseph Fux (1660-1741). Alles was erop gericht om het publiek niet alleen muzikaal maar ook visueel te verbluffen. Dat blijkt onder meer uit een ooggetuigenverslag van de Engelse Lady Mary Wortley Montagu (1689 - 1762) die als rondreizende ambassadeursvrouw toch wel een en ander gewoon was:

Nothing of that kind ever was more magnificent; and I can easily believe what I am told, that the decorations and the habits cost the emperor thirty thousand pounds sterling. The stage was built over a large canal, and at the beginning of the second act, divided in two parts, discovering the water, on which there immediately came,

from different parts, two fleets of little gilded vessels, that gave the representation of a naval fight. It is not easy to imagine the beauty of this scene, which I took particular notice of. But all the rest were perfectly fine in their kind. The story of the opera is the enchantments of Alcina, which give opportunity for a great variety of machines, and changes of scene, which are performed with a surprising swiftness.

Lady Mary's verslag somt alle elementen op die zo typisch waren voor Galli Bibiena's theaterontwerpen: de vele decorwisselingen, de vernuftige toneelmachine, de overvloedige decoratie, het gebruik van water, het uitgekiende gebruik van perspectief en invallend licht, en de schitterende kostuums die vaak met goud en edelstenen bezet waren.

Giuseppe Galli Bibiena was actief in de belangrijkste muziekcentra van Centraal-Europa. Toen Karl VI zich in 1723 in Praag tot koning van Bohemen liet kronen, ging dat met indrukwekkende festiviteiten gepaard. Zo componeerde Fux speciaal voor de gelegenheid *Costanza e fortezza*, een 'festa teatrale' die werd uitgevoerd in een door Galli Bibiena speciaal hiervoor ontworpen openluchttheater. Het was een grote constructie (40 x 120 m), met een toneel dat 70 meter diep was. Aangezien een constructie in de openlucht geen afgescheiden loges toeliet, greep Galli Bibiena hier terug naar een oude theaterstructuur: een liervormig amfitheater. Dat werd bovenaan de laatste rij bekrond met een pilarengalerij die bedoeld was voor een staand publiek. Ook waren er aan weerszijden twee loggia's voor de trompetters die Fux in een Venetiaans stereo-effect tijdens zijn openingssinfonia gebruikte. Het keizerlijke koppel werd op een platform onder een baldakijn getrouwd. De open constructie liet Galli Bibiena toe om de omgeving (de natuur, de rivier en het nabijgelegen kasteel) in zeer geslaagde perspectieven bij de opvoering te betrekken. Alles was erop gericht om te imponeren en de 'Schaulust' van het publiek te bevredigen. (Een litho met de afbeelding van het decor vindt u in al zijn pracht en praal op de achterflap afgedrukt.)

Het libretto voor zijn kroningsopera haalde Fux bij Pietro Pariati (1665-1733), Metastasio's voorganger aan het hof van Karl VI. Hij ontleende de stof voor *Costanza e fortezza* – de Italiaanse vertaling van de kenspreuk van Karl VI: 'Constantia et fortitudo' – aan het verhaal van Livius over de verovering van Rome rond 508 v.Chr. door de Etruskische koning Lars Porsenna.

De uitvoeringen van Fux' kroningsopera op 28 augustus – de geboortedag van de keizerin, aan wie het werk is opgedragen – en op 2 september zijn goed gedocumenteerd. Dat hebben we onder meer te danken aan Fux' collega-componist Johann Joachim Quantz (1697-1773) die in het gezelschap van luitspeler-componist Silvius Leopold Weiss en cellist-componist Carl Heinrich Graun naar Praag reisde om er de uitvoering mee te maken. In zijn uitvoerige beschrijving

van de uitvoering geeft Quantz ook mee dat Antonio Caldara (1670-1736) de maat sloeg 'wegen der Menge der Ausfühler': om het grote orkest en koor te kunnen vormen waren ook musici uit Wenen gerekruteerd, en om hen voor die bijzondere gelegenheid te laten samenspelen met hun Praagse collega's was er dus een dirigent nodig. Dat er kosten noch moeite werden gespaard, blijkt ook uit het feit dat de beroemdste zangers van die tijd waren geëngageerd. Onder hen de contralto Gaetano Orsini (1667-1750), een van de befaamdste castraten van het begin van de achttiende eeuw, die de rol van Porsenna vertolkte. Een belangrijke rol was weggelegd voor het koor dat ook de balletten begeleidde.

Dankzij de goede zorgen van musicoloog en componist Egon Wellesz (1885-1974) kreeg Fux' partituur een moderne editie die in 1910 werd gepubliceerd in de monumentale reeks *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Op YouTube is een geslaagde opname uit 1991 van het werk te vinden, met een keur aan topzangers en dirigent Howard Arman.

Na in Wenen, München en Praag gewerkt te hebben werd Galli Bibiena in 1744 door Margravine Wilhelmine naar Bayreuth uitgenodigd om er het interieur van het nieuwe operahuis te tekenen. Wilhelmine von Preußen (1709-1758) was net als haar broer, Friedrich der Große, muzikaal getalenteerd: ze zong en bespeelde verschillende instrumenten, componeerde en schreef libretto's en nodigde beroemde musici aan haar hof uit. In het kleine Bayreuth, toen enigszins geïsoleerd van de belangrijkste culturele centra, liet ze samen met haar man Friedrich III von Brandenburg-Bayreuth een operahuis optrekken ter gelegenheid van het huwelijk in 1748 van hun dochter Elisabeth Friederike Sophie met Carl Eugen von Württemberg. Hofarchitect Joseph Saint-Pierre tekende het gebouw terwijl Giuseppe Galli Bibiena en zijn zoon Carlo het houten interieur creëerden. Waar de façade van het operahuis sober en klassiek is, baadt de zaal in een feestelijke en uitbundige Italiaanse barokstijl. De hele decoratie steekt vol picturale symboliek, bedoeld om het vorstelijke koppel te celebreren. Tijdens de dagenlange huwelijksfeesten werd het nog niet kant en klare operahuis ingespeeld met twee opera's van Johann Hasse (1699-1783): *Il trionfo d'Ezio* en *Artaserse*. In tegenstelling tot vele hedendaagse architecten slaagde Galli Bibiena er wél in om de zaal een mooie akoestiek mee te geven...

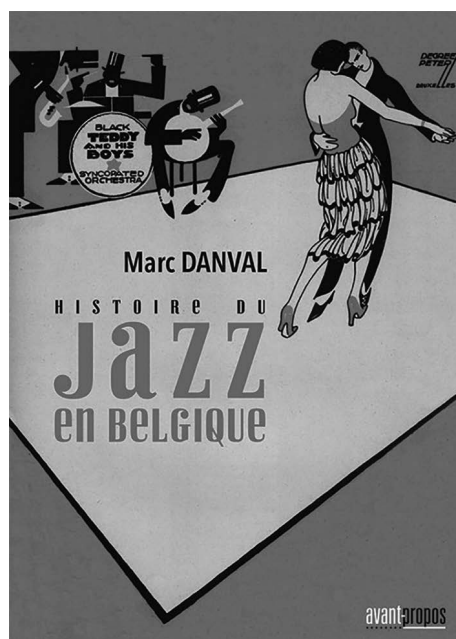
Na de bloeiperiode onder Friedrich en Wilhelmine verzandde Bayreuth opnieuw in zijn provincialistisch bestaan en werd het operahuis steeds minder gebruikt. Dit 'Schone slaapsterbestaan' zou de redding van het operahuis betekenen. Oude operagebouwen werden met kaarsen verlicht en met haarden en vuurtjes verwarmd en na verloop van tijd brandden de meeste af. Schouwburgen die wél aan het vuur ontsnapten, werden dan weer grondig gemoderniseerd. Het 'Markgräfliche Opernhaus' in Bayreuth is, op de goed weggewerkte bedrading en enkele weloverwogen ingrepen na, op bijna 270 jaar nauwelijks veranderd.

Bovendien is het als alleenstaand vorstelijk operahuis een ijkpunt: het theater maakt geen deel meer uit van een paleizencomplex, maar is opgenomen in de publieke ruimte, en is als dusdanig een voorafspiegeling van de grote negentiende-eeuwse operahuizen. In 1994 fungeerde het operahuis als decor voor de film over de castratzenzanger Farinelli van de Belgische regisseur Gérard Corbiau. Deze parel van barokke opera-architectuur – en het hoogtepunt van Galli Bibiena's carrière – werd dan ook in 2012 bijgeschreven op de Werelderfgoedlijst van de Unesco. Het gebouw, dat momenteel gerestaureerd wordt, is een pelgrimsoord voor elke rechtgeaarde theaterliefhebber!

Nog vóór de opening van het operahuis in Bayreuth trok Giuseppe in 1747 naar Dresden voor een grondige renovatie van het operahuis (dat in 1849 afbrandde). Eens die klus geklaard, zou hij in het begin van de jaren 1750, eerst occasioneel en daarna permanent, opdrachten vervullen voor Friedrich der Große. In Praag bijvoorbeeld werkte hij voor het in 1748 geopende Operalnia, het eerste publieke operatheater in Polen. Hij leverde er onder meer de decors voor de opvoeringen van een Italiaans operagezelschap in Dresden.

Naast het goed geconserveerde operahuis in Bayreuth kunnen de realisaties van Giuseppe Galli Bibiena alleen gedocumenteerd en bestudeerd worden via enkele schaars bewaarde schetsboeken en gepubliceerde ontwerpen. In 1740 voltooide Galli Bibiena *Architettura e prospettiva*, een vijfdelige reeks gravures die de unieke synthese van zijn scenografische en architecturale activiteiten tonen met 'teatri sacri' (religieuze scènes), funeraire decors en imaginaire gebouwen. In 1744 werden nog twee delen aan de reeks toegevoegd. Deze publicatie zou het theaterdesign in Europa grondig beïnvloeden.

Verscheidende van deze visueel verbluffende gravures uit *Architettura e prospettiva* werden later heruitgegeven. Zo is een litho met de afbeelding van het decor voor de opvoering van Fux' *Costanza e fortezza*, naast andere ontwerpen, opgenomen in een bundel met 26 losbladige platen met theaterdecors die in 1888 door Claesen in Berlijn werd gepubliceerd. Deze bundel kreeg de titel *Theaterdecorationen, Innenarchitektur und Perspektiven: prachtvolle und grossartige Scenerien aus Opern und Schauspielen, welche an den Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden: Entwürfe im Style des Barock von Giuseppe Galli Bibiena*. Een indrukwekkende staalkaart van Galli Bibiena's onovertroffen theaterkunst én een precieus werk uit onze historische theatercollectie! ➕



J'attendrai: Danvals Histoire du jazz en Belgique

M. Danval, *Histoire du jazz en Belgique*. Waterloo: Avant-Propos, 2014. 381 pp. ISBN 9782930627304.

In 1932 verscheen *Aux frontières du jazz* van Robert Goffin (1898-1984), een van België's vroegste en voornaamste pleitbezorgers van de jazz. In 1967 werd dit aangevuld door *Jazz in little Belgium: historique et discographie de 1881 à 1966* van de eerste vaderlandse jazzhistoricus, Robert Pernet (1940-2001).¹ Beide werken besteden in meer of mindere mate aandacht aan onze nationale jazzgeschiedenis, in het geval van Goffin slechts zijdelings en met een erg persoonlijk perspectief, terwijl Pernet heeft getracht om een bondig doch compleet overzicht te schetsen, aangevuld met een aanzet tot een Belgische jazzdiscografie, een titanenklus die hij uiteindelijk in 1999 zal voltooien.² Maar elke historische studie heeft als lot om na een tijdje achterhaald te worden door nieuwe feiten, bronnen en interpretaties. Hoewel bovenstaande boeken nog steeds interessant zijn voor de serieuze onderzoeker van de geschiedenis van jazz in België, hebben ze onvermijdelijk heel wat van hun relevantie verloren. Het was dus wachten op een geüpdatete en uitgebreide publicatie. Met het recente *Histoire du jazz en Belgique* van de jazzexpert Marc Danval (1937) lijkt dat wachten nu eindelijk voorbij. Of toch niet?

In 26 hoofdstukken overloopt Danval de Belgische jazzgeschiedenis, en dit van de 'prehistorie' tot vandaag. Zo gaat hij van start met een hoofdstuk over '[l]'héritage de l'Afrique' om te eindigen met '[l]es maîtres d'aujourd'hui et la relève des jeunes'. In de tussenliggende hoofdstukken passeren tal van figuren, groepen, fenomenen en plaatsen die een rol hebben gespeeld in de Belgische jazz de revue, gaande van Goffin over het jazztijdschrift *Music* tot het muziekfestival te Comblain-la-Tour. Daar zitten evenwel een aantal vreemde keuzes bij. Dat er een hoofdstuk aan Adolphe Sax wordt gewijd, valt nog te begrijpen, maar wat te denken van de aandacht die Louis Hennepin krijgt, volgens Danval de *ontdekker* van de monding van de Mississippi? (Wat overigens niet klopt; de Spanjaard Hernando de Soto was de eerste Europeaan om de monding van de Mississippi te documenteren, en dit in 1541.) Los van de vraag of je iemand die 190 jaar voor het ontstaan van België werd geboren al Belg kan noemen, alsook het feit dat er al inheemse volkeren woonden aan de Mississippi en de term 'ontdekking' bijgevolg heel eurocentrisch klinkt, is de link met jazz erg dun, niettegenstaande Danval hem als een essentieel deel van de voorgeschiedenis van Belgische jazz beschouwt.

Het lijkt er dan ook op dat de auteur enigszins geforceerd op zoek is gegaan naar een aantal scoops die zijn boek de nodige uniciteit verschaffen. Zo worden nog andere primeurs opgevoerd: Omer Van Speybroeck als eerste Belgische jazzmuzikant die actief was in de Verenigde Staten, Éveline Brélia als eerste Belgische blueszangeres, en het Bistrouille Amateur Dance Orchestra als eerste Europese bigband. Op Van Speybroecks status, een fraaie vondst, valt niets af te dingen, maar een aantal andere claims dienen toch met de nodige korrels zout te worden genomen. Zo leert een beluistering van *Norine blues*, het nummer waaraan Brélia volgens Danval haar reputatie als blueszangeres dankt, dat deze compositie los van de naam niets met blues te maken heeft. Het is mogelijk dat deze klassieke vocaliste inderdaad ook blues zong, maar overtuigend bewijs ontbreekt. Hetzelfde gebeurt met de Bistrouille ADO. Tegen de tijd dat deze groep uitgroeit van zevenkoppig combo in 1920 tot bigband enkele jaren later, zijn er in tal van andere Europese landen reeds grote jazzensembles te vinden, zoals de in 1923 opgerichte Britse Savoy Orpheans. Waarom Danval dan toch beweert dat Bistrouille ADO de eerste in diens soort in Europa zou zijn, is me een raadsel. De verklaring ligt wellicht in het ontbreken van een vergelijkend internationaal perspectief. Er wordt slechts zelden gekeken naar ontwikkelingen buiten onze landsgrenzen, wat niet enkel leidt tot navelstaarderij, maar zelfs tot foutieve aannames. Dat is enigszins begrijpelijk. Er bestaat immers nog geen allesomvattende studie over de Europese jazzgeschiedenis, maar er is in

verschillende landen intussen wel heel wat onderzoek gebeurd, en dat heeft Danval schijnbaar nagelaten te raadplegen.

Maar ook wat het binnenland betreft, kon het boek best wat diepgaander onderzoek gebruiken. De auteur hoefde niet ver te zoeken naar unieke evenementen, want die zijn er wel degelijk: de regionale en (inter) nationale toernooien voor amateurjazzbands (1932-1939), het jazzmagazine *Music* (1924-1939, volledig gewijd aan jazz sinds 1931), de belangenvereniging *Jazz Club de Belgique* (1932), allemaal waren ze wereldwijd bij de eerste in hun soort. Bij deze fenomenen wordt echter amper stilgestaan. Bovendien krijgt de jazzpromotor Félix-Robert Faecq (1901-1992), een spilfiguur in de bovengenoemde zaken en wat mij betreft minstens even belangrijk voor jazz in interbellum-België als bijvoorbeeld Goffin, amper een paar paragrafen aandacht terwijl obscure figuren zoals Hennepin of Brélia een eigen, zij het slechts drie pagina's tellend hoofdstuk krijgen.³

Deze *Histoire du jazz en Belgique* komt dan ook vaak niet verder dan het oppervlakkig schetsen van (al dan niet relevante) feiten en figuren zonder veel verdere context of zonder een diepere kijk op muzikaaltechnische, culturele en sociologische aspecten te geven. Nochtans heeft de lezer bij een dergelijk historische studie volgens mij wel degelijk baat bij het hoe en waarom van bepaalde zaken, bijvoorbeeld om de impact op het toenmalige (inter) nationale culturele landschap te kunnen inschatten. Daarenboven leidt het ontbreken van een uitgebreid bronnenapparaat tot giswerk naar hoe Danval tot bepaalde conclusies komt. Dat hij geen academisch publicatie voor ogen had, is uiteraard zijn goed recht, maar een dergelijk euvel maakt zijn boek ongeschikt als serieus referentiewerk.

Nochtans is *Histoire du jazz en Belgique* in recensies door de (vooral Franstalige) algemene pers unaniem op lof onthaald. Dat heeft ongetwijfeld te maken met Danvals status als een van België's eminente jazzkenners. De man heeft reeds biografieën van Toots Thielemans en Goffin op zijn conto, presenteert al jarenlang op de RTBF het radioprogramma *La troisième oreille*, en kan bogen op een intieme kennis van ons Belgische jazzverleden. Zo kende hij verschillende protagonisten in dit werk persoonlijk. Helaas staat een dergelijke nauwe verbondenheid een objectieve weergave van de feiten vaak in de weg. Danval doorspekt zijn tekst met persoonlijke invalshoeken of uit het leven gegrepen anekdotes, wat soms helpt om de context te schetsen, maar al te vaak slaat de balans de verkeerde richting uit. Zo is het mijns inziens echt niet nodig om te weten op welk soort antwoorden Danvals secretaresse is getrakteerd in de zoektocht naar de erfgenamen van Van Speybroeck. Ook Danvals

persoonlijke interesses, zoals architectuur en Franse literatuur, sijnpen al te vaak door in de tekst en zijn niet altijd even relevant. Een ganse pagina wijden aan de geschiedenis van een historisch gebouw waar de eerste jazzconcerten in België plaatsvonden, kunnen sommigen misschien smaken, maar wat mij betreft haalt het de vaart uit het verhaal.

Het boek zou dan ook gebaat zijn geweest bij een grondige redactie, iets wat nu niet gebeurd lijkt te zijn. Naast de kleine taalfouten die onvermijdelijk in zo'n eerste druk sluipen (vb. *Jazzmozaïck* i.p.v. *Jazzmozaïek*, Robin Verheyden i.p.v. Verheyen), het album *Walking inspale* i.p.v. *Walking in space*), duiken er tal van slordigheden op. Zo zijn sommige personen van geboorte- en sterfdatum voorzien, terwijl dat bij anderen niet het geval is. En wie vlot doorheen het boek wil navigeren, is eraan voor de moeite. Het begint al met de inhoudsopgave, of beter: het eindigt met de inhoudsopgave, en dat mag u letterlijk nemen. Deze bevindt zich vreemd genoeg pas op de allerlaatste twee pagina's. De index bevindt zich wel op de logische plaats, maar daar is het dan weer vruchteloos zoeken naar plaatsnamen, begrippen, ja zelfs groepsnamen. Enkel persoonsnamen zijn opgenomen, wat niet echt helpt om de publicatie als naslagwerk te gebruiken. En is het echt nodig om elk paginanummer op te sommen? Een voorbeeld: Goffin vindt u niet op pagina's 66-83 (onder andere), maar wel op pagina's 66, 67, 68,... enfin, u heeft het al begrepen. Het zijn misschien details, maar het bewijst nogmaals dat er bitter weinig redigerwerk aan te pas is gekomen in dit boek.

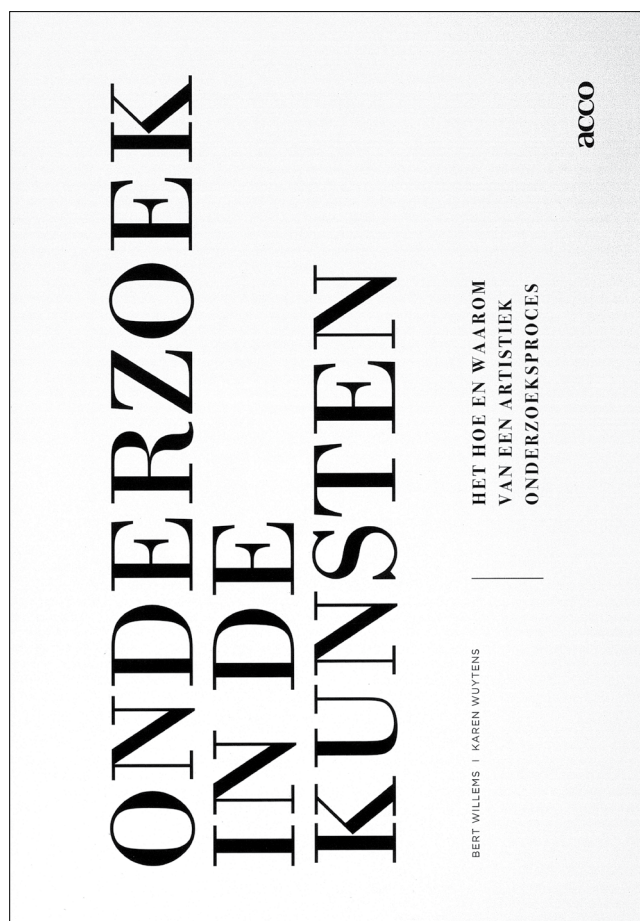
Bijzonder jammer is ook dat in plaats van een selectieve discografie toe te voegen, verwezen wordt naar *Jazz in little Belgium*, een compilatie die in 2003 is uitgegeven door het Muziekinstrumentenmuseum naar aanleiding van het verwerven van de Pernetcollectie. Los van het feit dat die slechts een overzicht geeft van de Belgische jazzgeschiedenis tot 1968, is deze dubbelaar vandaag de dag nergens meer te koop! De lezer blijft dus met lege handen (of beter: oren) achter.

Maar het meest opvallende is misschien wel hoe Danval erin slaagt om enkele voorname ontwikkelingen uit de jaren zestig, zeventig en tachtig totaal te negeren. Avant-gardejazz, fusion, de postmodernistische stromingen, er wordt met geen woord over gerept. Er wordt in het 'Abécédaire de mémoire' weliswaar melding gemaakt van een aantal protagonisten uit deze stijlen, zoals Fred Van Hove en Marc Moulin, maar het is duidelijk dat Danval weinig belang hecht aan deze ontwikkelingen. Dat maakt van *Histoire du jazz en Belgique* dus zeker geen complete en objectieve geschiedenis, dan wel een persoonlijke impressie, oftewel 'Mon' *histoire du jazz en Belgique*. Dergelijk boek heeft ook zijn waarde, en het moet gezegd worden dat sommige van Danvals vondsten daadwerkelijk uitzonderlijk zijn, maar hét definitieve naslagwerk is het helaas niet geworden. Het blijft dus wachten. *J'attendrai...* +

NOTEN

- 1 M. Stuart & J. Peeters (red.), *Are we here yet?* Dijon 2010.
R. Goffin, *Aux frontières du jazz*. Parijs 1932. R. Pernet, *Jazz in little Belgium: Historique et discographie de 1881 à 1966*. Brussel 1967. Beide werken zijn niet meer courant in de handel te verkrijgen.
- 2 Zijn Belgian JAZZ discography werd in 2004 postuum gepubliceerd door het Muziekinstrumentenmuseum en kan uitsluitend daar worden verkregen.
- 3 Voor meer over Faecq, Music en diens andere initiatieven, zie M. Heyman, 'Music (1924-1939): A history of Belgium's first jazz journal.' *Current Research in Jazz* 7 (2015). <<http://www.crj-online.org/v7/CRJ-Belgium-JazzJournal.php>> [1 januari 2016].

Matthias Heyman
Universiteit Antwerpen



Kunstonderzoek onderzocht

B. Willems & K. Wuytens, *Onderzoek in de kunsten. Het hoe en waarom van een artistiek onderzoeksproces*. Leuven: Acco, 2015. 171 pp., ISBN 9789462920842.

Afgaande op de hoeveelheid symposia en publicaties van het afgelopen decennium zouden we kunnen stellen dat het onderzoek in de kunsten een business op zich is geworden. Na het Bologna-akkoord in 1999 en de zogenaamde 'academisering van het hoger onderwijs' werd er alvast een nieuwe markt ontsloten. Voor de kunstenaar is het al lang niet meer voldoende om goede kunst te maken, hij moet dit nu ook op een reflecterende manier doen. Bovendien wordt steeds meer verwacht dat hij of zij het eigen werk goed onder woorden kan brengen. De kunstenaar van vandaag is met andere woorden tegelijk een goede prater die zich van slimme en welgerichte communicatie bedient. Onderzoeksvaardigheden in de kunsten kunnen daarbij helpen. Ze worden dan ook best toegevoegd aan het lijstje van noodzakelijke competenties die de contemporaine creatieveling na enkele jaren op de schoolbank kan afvinken – toch wanneer hij of zij als volwaardige professional door het leven wil gaan. De recente publicatie van pedagoog Bert Willems (Hogeschool PXL-MAD & Universiteit Hasselt) en ontwerpster Karen Wuytens (Hogeschool PXL-MAD) komt aan deze prangende nieuwe nood alvast aardig tegemoet. De combinatie van een academicus en een 'praktijkexpert' maakt dat *Onderzoek in de kunsten* een erg bruikbaar handboek is met goed vatbare hands-on inzichten. De auteurs leggen de discussie over de zin en onzin van onderzoek in de kunsten bewust naast zich neer, om meteen concreet aan de slag te gaan. De uiteenzetting over onderzoek in het algemeen en onderzoek in de kunsten gebeurt op een basaal niveau waardoor de publicatie uiterst geschikt is voor studenten eerste en tweede bachelor. *Onderzoek in de kunsten* is dan ook een dankbaar instrument om vanaf dag één de onderzoekscultuur in het hoger kunstonderwijs aan te wakkeren.

De opvatting dat onderzoek in de kunsten geen rechtlijnig, maar een dynamisch proces van voortdurende koppeling en terugkoppeling tussen praktijk en reflectie is, mag als hoogst relevant worden beschouwd. Dat interessante inzicht wordt bovendien helder weergegeven via een figuur. Daarmee kan ook de 'beginner' alle facetten van het onderzoeksproces gemakkelijk overzien. Naast een duidelijk geïllustreerde uitleg over wat nu precies een probleemstelling, een

onderzoeksvraag, een onderzoekscontext is, waarom communicatie over onderzoek nodig is en hoe die best verloopt, onderlijnt het boek vooral het belang van onderzoek in de kunsten voor reflectie. Daarbij maken de auteurs een bruikbaar onderscheid tussen reflectie binnen de eigen praktijk, reflectie over de eigen praktijk en ten slotte reflectie over de algemene praktijk binnen een bepaalde artistieke discipline. Wat de reflectie binnen de eigen praktijk betreft, stellen de auteurs dat onderzoek noodzakelijk is omdat het helpt bij het nemen van consequente ontwerpbeslissingen en bij het openhouden van zinvolle toekomstige paden. Dat wordt de lezer duidelijk gemaakt aan de hand van schematische voorstellingen van ontwerpclusters en -parameters waarin keuzemogelijkheden en keuzepatronen worden weergegeven. Bepaalde keuzes sluiten andere keuzes voor de toekomst uit, een logica waarvan de jonge ontwerper of kunstenaar zich best bewust is voordat hij of zij aan zijn of haar beroepspraktijk begint.

Het tweede niveau van reflecteren, met name reflectie over de eigen praktijk, maakt dan weer het detecteren van eigen routines mogelijk en het zoeken naar nieuwe paden om deze te doorbreken. Reflecteren over de praktijk in het algemeen is tenslotte noodzakelijk om het potentieel van werkelijke vernieuwing binnen de eigen discipline niet uit te sluiten. Pas wie onderzoek doet in de kunsten met die laatste reflectiecompetentie op zak is in staat om doelbewust zijn of haar artistieke discipline in een vernieuwende richting te duwen. 'Het bewust aanleren van deze onderzoekende houding in een vroeg stadium van het leerproces zorgt ervoor dat je binnen je werk als kunstenaar of ontwerper kan uitgroeien tot een onderzoeker die van betekenis is voor de eigen discipline, en wie weet voor de rest van de wereld', zo concluderen de auteurs hun handboek.

Vraag is echter of voor die laatste ambitie – 'betekenis genereren voor de rest van de wereld' – geen vierde reflectieniveau moet worden toegevoegd. Wanneer de impact van het onderzoek in de kunsten zich niet mag beperken tot het artistieke werkveld zelf of tot de academische wereld, zoals Willems en Wuytens menen, is het met name de vraag of reflectie over de praktijk en eigen discipline wel voldoet. Kan of moet een onderzoek in de kunsten daarvoor niet ook over de wereld buiten de kunst- of designwereld gaan? Wanneer men deze vraag affirmatief beantwoordt, dringt meteen een volgende vraag zich op: kan men de wereld ook begrijpen 'doorheen' zijn eigen kunstdiscipline? Of, anders geformuleerd: wanneer men werkelijk impact op dé wereld wil hebben, is het dan niet noodzakelijk om ook te onderzoeken hoe een bepaalde artistieke praktijk zich tot die wereld verhoudt, hoe die over de wereld heeft gereflecteerd, en hoe een artistieke discipline die wereld tot nog toe heeft begrepen? Hoe reflecteert een kunstpraktijk zelf over de wereld, wat zijn haar geëigende representatievormen en strategieën van distantie en kritiek? En hoe kan de kunstenaar die verhouding tot de wereld eventueel veranderen?

Toegegeven, dit zijn uiterst complexe kwesties, en wellicht zijn ze te hoog gegrepen voor een eerste- of tweedebachelorniveau. Dat neemt echter niet weg dat het om fundamentele vragen gaat waarmee actuele kunstenaars almaar meer mee rondlopen. In tijden dat toch zeker de autonome kunsten meer onder (subsidie) druk komen te staan, en waarin de legitimiteit van de kunsten zelf maatschappelijk ter discussie staat, lijkt onderzoek in de kunsten over de positie van die kunsten in de samenleving geen overbodige luxe. Maar wellicht behelst het hier 'existentiële' (onderzoeks)vragen die vooral de autonome kunsten aanbelangen. De beperking tot een reflectieniveau over de praktijk maakt *Onderzoek in de kunsten* dan misschien ook relevanter voor toegepaste kunst en uitvoerende kunstenaars, dan voor scheppende kunstenaars (een onderscheid dat de auteurs overigens merkwaardig genoeg niet maken). Hoewel de drie behandelde reflectieniveaus zeer zeker noodzakelijk zijn voor de laatste categorie, lijkt hun overlevingskans alvast steeds meer af te hangen van onderzoek dat de wereld door de lens van de kunst leert begrijpen. Maar wellicht is dat een onderwerp voor een *Onderzoek in de kunsten, deel II*, een handboek voor gevorderden. De business kan zo alvast nog even blijven draaien. +

Pascal Gielen, Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA - Universiteit Antwerpen) & Rijksuniversiteit Groningen



Nadenken over belastinggeld voor kunst

M. Buekers, R. Laermans & B. Van Looy, *Wat met kunst en geld?* Leuven: LannooCampus, 2014 (Wat met, 2014: 1). 141 pp. ISBN 9789401418768.

Een thema als 'kunst en geld' zorgt aan de bar zeker voor verhitte discussies. Een auteur die het aandurft hierover een boek te schrijven, mag zeker bakken kritiek van betweters verwachten. Martinus Buekers, Rudi Laermans en Bart van Looy – respectievelijk een bewegingswetenschapper, een cultuursocioloog en een econoom – lieten zich hierdoor niet afschrikken: in 2014 publiceerden ze een boek over het thema in de reeks *Wat met* van LannooCampus.

Allerhande studies tonen aan dat bepaalde sectoren zonder subsidies de productie niet kunnen aanhouden, maar anderzijds staan subsidies in de cultuursector regelmatig ter discussie. Het argument pro is dikwijls de maatschappelijke rol van kunst. De auteurs van dit boekje geven een interessant beeld van dit (subsidie) spel van geven en nemen. In een cijfermatig overzicht van Vlaamse en Europese subsidiemechanismen stellen ze de vraag of de sector überhaupt subsidies nodig heeft. Verder toetsen ze de stelling dat marktfalen (zonder overheidsgeld sterft kunst uit) subsidies noodzakelijk maakt aan casestudy's over het Vlaams Fonds voor de Letteren en over de steun aan de muziek-, dans- en theatersector.

De subsidiëring valt in Vlaanderen uiteen in drie grote groepen: sociaal-artistiek werk, cultureel erfgoed en professionele kunsten (ook wel kunstproductie genoemd). Na een kort en erg duidelijk overzicht van structurele meerjarige subsidies, projectsubsidies, subsidies voor individuele kunstenaars, subsidies

voor grote instellingen, subsidiëring van culturele infrastructuur en subsidiëring van fondsen, gaan de auteurs over tot een vergelijking tussen Vlaanderen en Nederland. Ze schetsen ook kort de Europese context.

De kern van het boek gaat over de vraag of kunstsubsidies maatschappelijk te verantwoorden zijn – overheidssteun wordt in dit boek op verschillende manieren gelegitimeerd. Begrippen als cultureel kapitaal en cultuurdeelname krijgen kort duiding en ook cultuureducatie, een aandachtspunt van de Vlaamse overheid, passeert de revue. Het thema van belangenvermenging, waarbij bepaalde kunstenaars zowel begunstigde als adviseur blijken, gaan de auteurs niet uit de weg. De beslissing over wie recht heeft op subsidies en wie niet, steunt immers op een kwaliteitsoordeel; onvermijdelijk rijst daarbij de vraag om *wiens* kwaliteitsoordeel het dan wel gaat. Van Looy wijst op de bekende *spillover*-effecten waarbij elke euro subsidie voor bijna 2 euro in de economie zou zorgen. Het economische argument pro staat niet los van het sociale argument, maar volgens de auteurs zijn dit externe legitimaties die verschillen van de klassieke interne legitimatie, meer bepaald de democratisering van kunst en cultuur.

De intrinsiek-artistische legitimatie kent iedereen als culturele traditie of het bewaren van cultureel erfgoed. De aankoop van de portretten van Rembrandt vormen een uitgelezen voorbeeld, evenals musea die als *lieu de mémoire* fungeren. Een tweede dimensie bestaat uit het adagium 'kunst veredelt': het is de bedoeling om alle burgers te helpen, ze gelukkigere mensen te maken en een harmonische samenleving te bewerkstelligen, door de burgers in contact te brengen met kunst en cultuur, en daarbij ook nieuwkomers en kansengroepen te betrekken.

In hoofdstuk 4 komt het marktmechanisme aan bod en de vraag of vraag en aanbod marktbevorderend of -verstrend werken. Leidt alles immers niet tot massacultuur als de economische vraag als norm geldt? Zoals alle unieke of schaarse zaken is een portret van Rembrandt zeer kostbaar. Waar een schilder als Luc Tuymans lekker verdient, zal een symfonisch orkest zelden uit de kosten komen. De auteurs zoomen in het vijfde hoofdstuk in op de hoe-vraag. Hoe kan men jonge kunstenaars aanmoedigen? Bij deze vraag gaan de auteurs uitvoerig in op de Vlaamse situatie. De casestudy van het Vlaams Fonds voor de Letteren volgt als vanzelfsprekend en onderstreept de positieve resultaten, doch genereert ook de vraag hoe in de toekomst een nieuw subsidiemodel de lijn kan doortrekken. Boeken zijn immers ook handelswaar.

Aangezien dit boek een overzicht is van de wetenschappelijke kennis over kunst en geld voor de geïnteresseerde leek of student gaat veel aandacht naar de businessmodellen en de rol van overheidssteun. Uitermate boeiend zijn de samenvattingen van de

succesfactoren (subsidie blijkt slechts een van de zes factoren te zijn). Ondanks de subsidies steekt het succes van supersterren sterk af tegen de positie van de gemiddelde kunstenaar die moet terugvallen op bijkomende beroepsactiviteiten. De conclusie is dan ook duidelijk. Het subsidiebestel moet een afspiegeling zijn van de diversiteit. 'Bijpassen waar nodig, financieel stimuleren afgestemd op maatschappelijke doelstellingen en loslaten waar de markt de nodige stuwkracht geeft.' Beter valt het niet samen te vatten. Altijd nuttig aan de bar. +

Lode Goukens

Universiteit Gent & RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis
(Den Haag)



Kunst en machtspolitiek

J. Segal, *Kunst en politiek. Tussen zuiverheid en propaganda*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. 164 p. ISBN 9789089647894.

In Polen gebeurde het onlangs nog eens: de regering bemoeide zich met de inhoud van kunst. De nieuwe, conservatieve minister van cultuur riep de autoriteiten in Wroclaw op om de opvoering van *Der Tod und das Mädchen* (2015) van Elfriede Jelinek te verbieden. Er zouden pornoacteurs in meespelen. Katholieke fundamentalisten betoogden, maar de plaatselijke overheid greep niet in. Behalve in het Hongarije van Viktor Orbán, en nu dus ook bij het nieuwe Poolse regime, gebeurt zoiets eigenlijk niet meer in Europa. Kunst is noch in positieve, noch in negatieve zin een politiek wapen gebleven. Op een *slip of the tongue* van Bart De Wever na – 'vandaag kan kunst nog amper de gemeenschap beroeren'¹ – interesseert kunst de politiek vandaag zelfs niet meer. De Wever heeft natuurlijk gelijk. Alleen is het de vraag of die afwezige band tussen kunst en gemeenschap een probleem is, laat staan een verwijt dat aan kunstenaars (of aan de gemeenschap) gemaakt kan worden. Verontwaardiging over zo'n opmerking van een politicus ontstaat bij ons niet meer, omdat het een slag in de lucht is. Niemand weet immers wat dat betekent: kunst die de gemeenschap beroert. Welke gemeenschap? Een exclusief Vlaamse, een superdiverse, of iets daartussenin?

In zijn boek *Kunst en politiek. Tussen zuiverheid en propaganda* onderzoekt Joes Segal, docent-onderzoeker aan de Universiteit Utrecht, wat er gebeurde op die momenten in de twintigste eeuw toen kunst en machtspolitiek blijkbaar wél iets met elkaar te maken hadden. Segal bespreekt meer bepaald de ideeënstrijd

over kunst als 'ziel van de natie' tijdens de Eerste Wereldoorlog, de muurschilderkunst van Diego Rivera tijdens het interbellum in Mexico, het opgeklopte conflict tussen 'nationale' en 'ontaarde' kunst in het Derde Rijk, de inzet van kunst en kunstenaars in de Koude Oorlog, de veranderende houding ten aanzien van hedendaagse kunst in de Volksrepubliek China, en de houding ten aanzien van communistische monumenten in Midden- en Oost-Europa. Het gaat telkens om schijnbaar heldere tegenstellingen tussen artistieke vrijheid/zuiverheid en regimevriendelijke propaganda. Segal toont evenwel aan dat het allemaal niet zo simpel is; dat pogingen om kunst te onderwerpen aan een politiek doel dubbelzinnig zijn. Maar ook dat volmaakte autonomie en belangeloze zuiverheid eveneens een illusie zijn.

Op het moment dat de Eerste Wereldoorlog losbarstte, leek de (beeldende) kunst zich definitief bevrijd te hebben van een opgelegde vormtaal: het academisme. De kunst had zich losgewrikt uit haar burgerlijke context en de verwachting van de heersende burgerij om de samenleving te verfraaien. Commentatoren, kunsthistorici én kunstenaars zelf gingen op dat moment allen in op de vraag naar de nationale grondslagen van de nieuwe esthetica. Soms was dat een nationalistische en krijgsmachtige variant op de reactionaire commentaar die impressionisten, expressionisten, kubisten en *tutti quanti* al langer over zich heen hadden gekregen: dat was een bekend discours dat de betrokkenen aan zich voorbij lieten gaan. Maar evengoed ontstond er bij de expressionisten zélf een polemiek over de geboorteplaats van de grote kunst. Kunstenaars als Max Liebermann aan de ene kant, of Robert Delaunay aan de andere, lieten zich meeslepen in tirades tegen de 'degeneratie' aan de overkant van de loopgraaf als het ware.

De kunstpolitiek van het nationaal-socialisme is schatplichtig aan deze ideeënstrijd. De beruchte dubbeltentoonstelling in München in 1937, met ware, nationale kunst en *entartete Kunst* illustreert de contradicties die zo'n zwart-witdenken blijkbaar onvermijdelijk met zich meebrengt. Sommige kunstenaars waren verontwaardigd omdat ze bij de *entartete Kunst* werden ingedeeld, ondanks hun politieke loyaliteit aan de nazi's en hun openlijk beleden antisemitisme. Emil Nolde is hiervan een notoir voorbeeld. Anderen waren zelfs op beide plekken te zien. Onderhuids werd de tentoonstelling ook bepaald door het conflict tussen de nationaal-revolutionaire dynamiek – zoals de futuristen Mussolini steunden – en de kleinburgerlijke smaak van de *Führer*.

Tijdens de Koude Oorlog probeerden de grootmachten actuele kunst in te zetten in hun culturele diplomatie, meer bepaald in de *soft power* waarmee de superioriteit van hun respectieve beschavingsmodel in de verf gezet kon worden. Ook dat leidde tot verregaande contradicties. De 'abstracte expressionisten' (onder wie Jackson Pollock) moesten in het buitenland het bewijs leveren van de artistieke vrijheid die in de Verenigde Staten heerste – ondersteund door het invloedrijke betoog van

kunstkriticus Clement Greenberg over zelfreferentiële, 'zuivere' kunst als eindpunt van de kunstgeschiedenis. Diezelfde expressionisten werden in het binnenland nét niet vervolgd door de anticommunisten van senator Joseph McCarthy. En terwijl in de Sovjet-Unie van Stalin elke afwijking van de propagandistische lijn van het 'socialistisch realisme' meedogenloos bestraft werd, beriep datzelfde communisme zich op de morele steun van grootheden als Pablo Picasso. Mocht Picasso een Sovjetburger geweest zijn, was hij hoogstwaarschijnlijk in de Goelagarchipel verdwenen. Hier blijkt pas echt, en tot in het absurde, dat de mogelijke reële impact van kunst bij de beschouwer, in elke poging om kunst met een nationale of ideologische identiteit te verbinden, letterlijk en figuurlijk buiten beeld blijft. De politiek wordt gevoerd met een idee van kunst, niet met kunst zelf, want die heeft wellicht, in de moderne stromingen, te veel onvoorspelbaarheid in zich. De vraag blijft dan wel – en Segal gaat er niet echt op in – waarom politieke overheden zich van die idee blijven bedienen.

In zijn essay over Diego Rivera stelt Segal opnieuw de vraag waarom een regime in de kunst naar politieke zingeving zoekt, en hij zoekt dat antwoord deze keer bij de individuele kunstenaar. De Mexicaanse communist Rivera slaagde erin om de traditie van de muurschilderkunst te vertalen naar een vorm van vooruitgangsoptimisme: in *De geschiedenis van Mexico*, een fresco in het Nationaal Paleis (1929-30), komt het Mexicaanse volk uit een tijdperk van bloedige burgeroorlogen opnieuw tevoorschijn als een versterkte eenheid. Zo kwam Rivera zowel tegemoet aan zijn eigen utopie als aan de beeldvorming van de 'institutionele revolutie' die opeenvolgende, eerder gematigd conservatieve regeringen in stand wilden houden. Dit merkwaardig compromis lukte echter niet bij de opdrachten die Rivera in de Verenigde Staten kreeg: ofwel verdween het communistisch elan helemaal naar de achtergrond, ofwel zorgde een al te prominent beeld van Lenin voor een afzegging door de opdrachtgever – zoals in het geval van Nelson Rockefeller. Tegelijk rijst de vraag of de veelgelaagde, compacte en dynamische beelden van Rivera wel degelijk de representatie waren (en ook als zodanig begrepen werden) van de veranderingen die bij de woelige Mexicaanse regimewissels plaatsvonden. De utopische claim van Rivera viel niet echt samen met de concrete leesbaarheid van het kunstwerk.

Het voorbeeld van de Volksrepubliek China laat Segal toe de pogingen om een politiek-ideologisch cultuurbeleid te ontwikkelen over een iets langere periode te beoordelen. Behalve tijdens de korte periode van 'Laat honderd bloemen bloeien' van 1956 tot 1957 – parallel met de relatieve liberalisering in de Sovjet-Unie onder Chroesjtsjov – werd kunst in Mao's China compromissloos verengd tot propagandainstrument. Zelfs traditionele technieken zoals de *guohua*-tekenkunst en de opvoeringen van de Pekingopera werden ingezet om de weg naar de utopie te tonen en te verkondigen, ondanks het ideologische wantrouwen tegenover deze tradities. Tijdens de Culturele Revolutie vond er zelfs een kaalslag plaats die onder meer resulteerde

in de vernietiging van erfgoed op een schaal die de Taliban of Daesh jaloers zou maken: traditie werd als (klein)burgerlijk en misleidend bevonden. Na de dood van Mao bleek de Chinese kunstscene bijzonder productief, zelfs al leed ze onder politieke onzekerheid en onvoorspelbare repressie. De actuele Chinese kunst verwoordt en verbeeldt de contradicties van het maoïsme en is daarom onvermijdelijk politiek. Het regime blijft wel grenzen bepalen. De onaangename maatschappelijke werkelijkheid van het hedendaagse China kan getoond worden, maar veel verder dan ironisch commentaar mag het eigenlijk niet gaan. De lotgevallen van Ai Weiwei zijn tekenend: aanvankelijk werd hij voorzichtig opgevoerd als voorbeeld van breeddenkendheid, tot hij de politieke mechanismen zonder compromis ging aanvallen. Zijn activisme na de aardbeving in Sichuan (2008) vormde het kantelpunt. Ai Weiwei combineerde toen sterke beelden van lijsten met namen van dode kinderen en een muur met duizenden rugzakjes, met een striemende aanklacht tegen een laks beleid. In recenter werk zette Ai Weiwei de harde repressie die daarop volgde, op zijn beurt om in kunstwerken: schaalmodellen van zijn gevangenis, een re-enactment van zijn juridisch conflict met de belastingdiensten.

Het slothoofdstuk van Segals boek over de monumentenpolitiek in een aantal voormalige Sovjetrepublieken valt een beetje uit de toon. Het gaat over het bekende mechanisme van mythevorming, over de creatie van nationale legendes met protserige standbeelden – zoals de ruiter in Skopje, Macedonië, die vooral niet Alexander de Grote mag heten – en niet meer over de dubbelzinnige inzet van hedendaagse kunst als machtspolitiek instrument. Overigens is de politiek van herdenken en ‘memorialen’ in West- én Oost-Europa best wel een afzonderlijke studie waard. Er bestaat trouwens al veel literatuur over.²

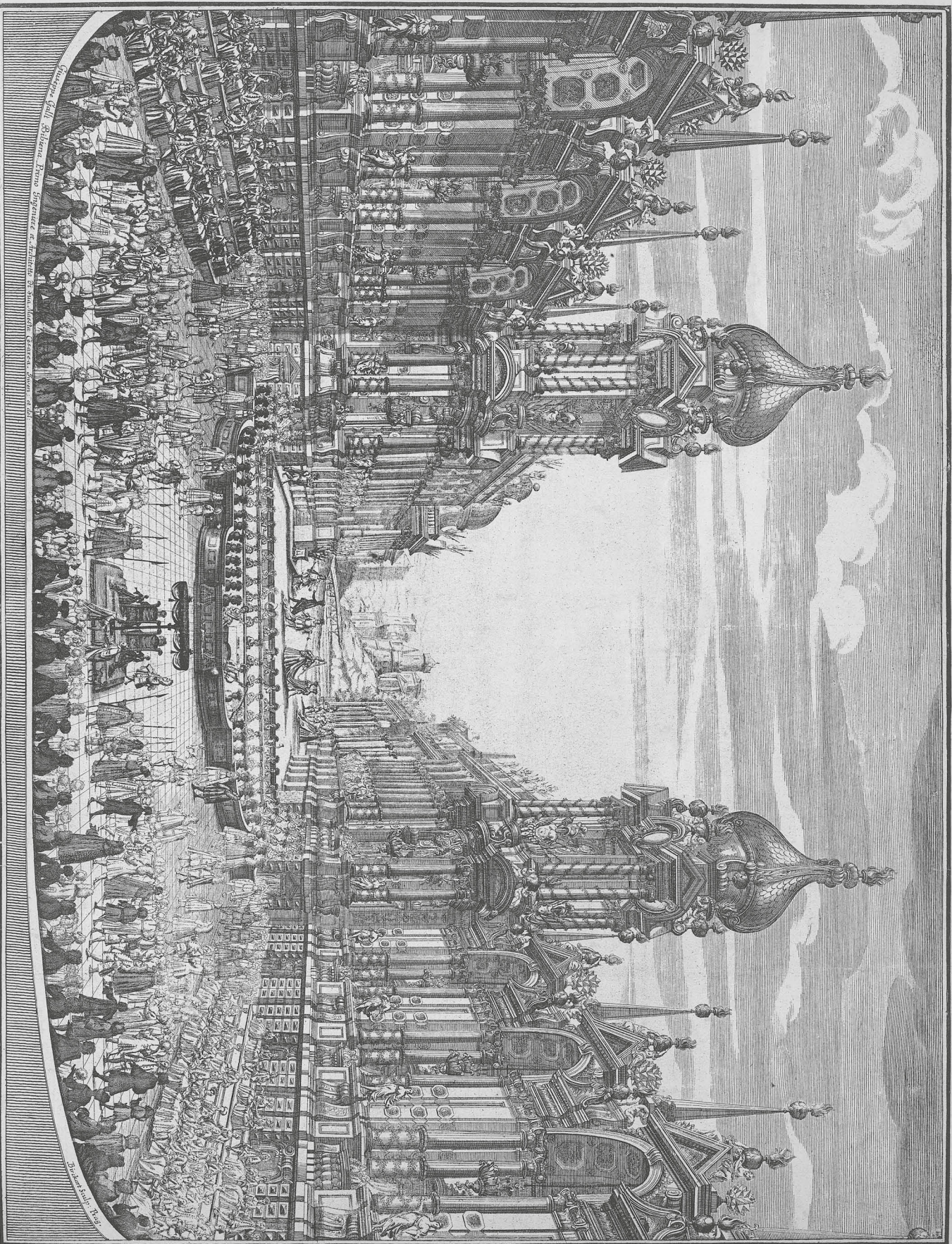
Hoewel *Kunst en politiek. Tussen zuiverheid en propaganda* relevante en representatieve voorbeelden geeft van de instrumentalisering van kunst en kunstenaars in het spel van de machtspolitiek, graaft Segals boek niet echt diep. Zo krijgt bijvoorbeeld de provocerende hypothese van Boris Groys over de kunstpolitiek van Stalin nauwelijks aandacht. Groys stelde namelijk dat het esthetisch minderwaardig geachte ‘socialistisch realisme’ de politieke intenties van de Russische avant-garde efficiënter kon realiseren dan de eigen ‘elitaire’ kunstproductie.³ De contradicties van een instrumentele kunstpolitiek liggen niet enkel aan de oppervlakte, maar zijn ook ten diepste verweven met de ideologische keuzes die totalitaire regimes belichamen. En die keuzes verschillen. Niet alleen het gewelddadige en arbitraire karakter van de machtsontplooiing kenmerkt het verschil tussen het stalinisme van de Sovjet-Unie en het mccarthyisme in de Verenigde Staten. Ook het, utopisch denken wijkt, ondanks alle cynisme, sterk af van de louter reactionaire krachten die een tijdlang in het Westen de toon zetten. Dit soort analyses, hier erg summier samengevat, ontbreken in het onderzoek van Segal.

De beschrijving van de wisselende cultuurpolitiek in de Volksrepubliek China komt nog het meest in de buurt, maar daarin ontbreekt bijvoorbeeld de blijvende invloed van het oeroude confucianisme en het iets eigentijdser nationalisme. Dat wil zeggen: de ideologische contradicties van het ‘kapitalistisch communisme’ zélf. Daarom is dit meer een anekdotisch bronnenboek dan een doorgedreven analyse van de uiteenlopende vormen van ideologische brutaliteit. Een onderzoek dat zich richt op dat laatste kan echter zonder twijfel van het ‘grondwerk’ van Segal profiteren. +

NOTEN

- 1 B. De Wever, ‘Hedendaagse kunst.’ *De Standaard*, 8 november 2011.
- 2 Om twee (willekeurige) voorbeelden te geven: J. Bonder, ‘On memory, trauma, public space, monuments, and memorials.’ *Places*, 21 (2009) 1. < <http://escholarship.org/uc/item/4g8812kv> > [5 januari 2016]; K. Mitchell, ‘Monuments, memorials, and the politics of memory.’ *Urban Geography*, 24 (2003) 5.
- 3 B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltenen Kultur in der Sowjetunion*. München/Wien, 1988/1996.

Klaas Tindemans
RITCS, Erasmushogeschool Brussel



Teatro e Rosceno della festa teatrale mitologica COSTANZA e FORTEZZA rappresentata nel Reale Castello di Praga l'anno MDC CXXIII.

+ Jan Dewilpe bespreekt in de Ex librisrubriek van *FRAM* een aantal historische decorontwerpen. Deze afbeelding verbeeldt de voorstelling van Johann Joseph Fux *Costanza e Fortezza* in het door Giuseppe Balli Binierna ontworpen openluchttheater (1723).
Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Antwerpen, KVC 225432 +

KONINKLIJK
CONSERVATORIUM
ANTWERPEN

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR SCHONE KUNSTEN
ANTWERPEN

